

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES



TESIS DOCTORAL

Hacia una reducción extrema del acontecimiento artístico. Prácticas sin
objeto y sin documentación en la contemporaneidad

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Javier Rodríguez Casado

Directora

Pilar Montero Vilar

Madrid, 2018

© Javier Rodríguez Casado, 2017

HACIA UNA REDUCCIÓN EXTREMA DEL ACONTECIMIENTO ARTÍSTICO

PRÁCTICAS SIN OBJETO Y SIN DOCUMENTACIÓN
EN LA CONTEMPORANEIDAD

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes



JAVIER RODRÍGUEZ CASADO
Dir.^a: PILAR MONTERO VILAR



Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes

*Hacia una reducción extrema del acontecimiento artístico:
prácticas sin objeto y sin documentación en la contemporaneidad*

Trabajo de investigación presentado por Javier Rodríguez Casado
para la obtención del grado de Doctor.

Bajo la dirección de la Doctora Pilar Montero Vilar.

Madrid, 2017.

A quienes lograron escapar de esta historia.

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis es uno de los jalones de un intenso proceso de cerca de siete años de aprendizaje y crecimiento, que no habría sido posible sin todo lo que en ese tiempo ha tenido lugar. Estas líneas son para todas aquellas personas que de algún modo han formado parte de él, no solo como demostración de mi gratitud hacia ellas, sino también como reconocimiento de que esta investigación no es solo mía.

En primer lugar, este trabajo está muy especialmente dedicado a mis padres, sin cuyos inestimables esfuerzos no habría llegado a ser. Su ayuda tiene más valor para mí que cualquier otra de carácter oficial que hubiera conseguido. Gracias por la confianza y el apoyo. Este logro también es vuestro.

Gracias asimismo a Pilar Montero por acompañarme en esta etapa como tutora –o facilitadora, según su propia definición de su papel, a la que puedo asegurar que ha hecho honor. Sus consejos, sugerencias y recomendaciones han sido certeros, y pueden verse reflejados en estas páginas. Confío en que esta tesis no será lo único que nos una.

Quiero extender mi gratitud a todos los artistas, agentes, autores y demás personas cuyos aportes intelectuales, obra y vida han servido de referencia para la investigación y están incluidos en ella; en particular a aquellos con quienes he tenido ocasión de tratar personalmente: Ian Wilson, Jan Mot, Julia Wielgus, Isidoro Valcárcel Medina, Cesare Pietroiusti, Luis Guerra, Cabello/Carceller, Luis Camnitzer, Pablo Helguera, Javier Núñez Gasco y José Antonio Sánchez.

Por su ayuda y aliento en momentos señalados: Mitsuo Miura, Daniel Canogar, Esther Pizarro, Marta Fernández Calvo, Anneke Raskin, María Casado, Thomas Degée, Ramiro Muñiz, Álex G. Coronado, Paula González Fernández, Sol Domínguez, Alba Rodríguez Llamazares, Tamara García Somoza, Carlos Rodríguez Casado, Stephen Williams, María Jesús Izquierdo, William Mara, Miguel Derecho, Milagros y Begoña Flores.

También a quienes con sus conversaciones, compañía e interés han enriquecido y contribuido tanto a la investigación como a mi práctica personal y hecho más agradable el trayecto. Nombro a la mayoría sin un orden específico: Jon Hendricks, el personal de la Galerie Lelong de Nueva York, Almudena Lobera, Kristoffer Ardeña, Raúl Hidalgo, Juan Zamora, Rafa Marcos Mota, Aurora Mediavilla, Isabel Marcos, María Sánchez, Carmen Dalmau, Javier Castro Flórez, Cristina Garrido, Maria Cassar, Rubén Marín, Anja Isabel Schneider, Paula Alonso, Ana Robledillo, Javier Pérez Iglesias, Selina Blasco, Christian Fernández Mirón, Claudia Claremi, Edurne Herrán, Manuela Sdraulig, Javier Chozas, Marlon de Azambuja, Pablo Calatayud, Julianna Ayyavoo, Mauro Vallejo, Elena Nieto, Ramón Bernardo, Marina Casaos, Susana Sánchez, Maya Saravia, Javier Rodríguez Lozano, Irene de Andrés, Sofía Isome, Iciar Sagarminaga, Marta Ramos-Yzquierdo, Javier García, Beatriz Alonso, Pep Vidal, Ángela Cuadra, Iván García, Arantxa Boyero, Ana Esteve Reig,

Laura Ortín, Bernardo Sopelana, Clara Megías, Álvaro Valls, Eva Morales, David Lanau, Marta García Cano, Kamen Nedev, Ángel Garcimartín, Marta Rebollo y Clara Cabrera (CCELP), Eduardo Fernández, Elena Lavellés, Alejandro Alcázar de Velasco, Miguel Álvarez-Fernández, Rosana Antolí, Leonor López-Villanueva, Guillermo Gala, Miriam Estrada, Anak & monoperro, Lorena Muñoz-Alonso, Leonor Serrano Rivas, Diego Delas, Jorge Anguita, Sergio de Pablo, Miguel Ángel Fernández, Roberto de la Torre, Edwin Culp, Violeta Janeiro, Ignacio Tejedor López, Alberto Chinchón, Miguel Ángel Rego, Rosa Naharro, Julio Padilla, Carmen Ovejero, Javier Cruz y Fernando Gandasegui (Play Dramaturgia), y todos los *humans* que nos asociamos en aquel día eléctrico: Paulina Chamorro, Andrea González, Aníbal Conde, Magdalena Leite, Madalena Cardoso, Miluca Sanz, Marta van Tartwijk, Ainhoa Hernández Escudero, Laura Ramírez, Raquel G. Ibáñez, Patricia Leguina, Yolanda Riquelme, Lorenzo García-Andrade, Clara Cebrián, Raúl Marcos, José Otero y Emilia García-Romeu.

Al resto de mi familia y amigos: quienes son y quienes fueron.

A la Universidad Complutense de Madrid, por proporcionar el marco para desarrollar un trabajo como este. Al personal de Secretaría y Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes, por su cercanía y su importante labor, así como al de la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Gracias también a las personas que están tras portales como Ubuweb, Monoskop, Primary Information o Archive.org, por hacer más accesibles recursos de gran valor para la investigación.

Finalmente, no quiero olvidarme de quienes por diversos motivos no me brindaron su ayuda, ya que por ellos he transitado otros caminos, hallado otras posibilidades y expandido mis capacidades.

Esta tesis es más rica gracias a todos ellos.

ÍNDICE

Resumen	13
Abstract	15
INTRODUCCIÓN	19
Estado de la cuestión	20
Objetivos	24
Metodología	25
1. DEL NEGATIVO ABSOLUTO	35
1.1 La intelección del vacío	35
1.1.1. Sistemas de medición y representación del vacío	38
1.2 La problemática de la inmaterialidad. Principales usos del término	43
2. DE LA MÍNIMA EXPRESIÓN	73
2.1 Mecanismos de reducción y de aproximación a lo mínimo	73
2.1.1. Procedimiento infraleve	76
2.1.2. Procedimiento sustractivo	80
2.1.3. Mecanismos de acción y de actitud	84
2.2 Sobre la irrerepresentabilidad del acontecimiento	92
3. EL MAL DE LA DOCUMENTACIÓN	99
3.1 Ontología de la documentación	100
3.1.1. Precisiones terminológicas	100
3.1.1.1. Documentación y registro	100
3.1.1.2. Artes de acción y prácticas en vivo	101
3.1.2. Consideraciones preliminares a propósito de la documentación y el registro	104
3.1.3. Tipologías de la documentación	104
3.1.4. Primeros signos documentales y su influencia en la posterior difusión de la documentación	108
3.1.4.1. Documentar procesos: el documento como índice	109
3.1.4.2. Factores de influencia en la difusión de la documentación	115
3.1.5. Formas de documentación a partir de los años setenta	141
3.1.6. ¿Documentación o presencia? El gran relato de la inmediatez de la experiencia y la mediatez de la representación	151
3.1.7. Oralidad y escritura. Formatos documentales alternativos a la imagen	162
3.2 Im/pertinencia de la documentación	176

3.2.1. La necesidad de documentar	177
3.2.2. Problemas de la documentación	181
3.2.3. Prescindir de la documentación	187
3.3 Fenomenología de la documentación: un espacio más de presentación	193
3.4 El momento expositivo	200
3.5 Retos en la conservación de lo huido	211
 4. DE LA CONSISTENCIA AL INDICIO: AGRAFÍA, ICONOCLASTIA E IMPERMANENCIA	
4.1 La cancelación del documento	221
4.2 La evolución de la galería	224
4.3 Matar al testigo	228
4.4 Haceres en clandestinidad	230
4.5 Suspender la acción	237
4.6 Fragmentos de realidad; gestos y sonidos inmediatos	257
 CONCLUSIONES	301
 Bibliografía por capítulos	307
Bibliografía general	335
Anexos	365
I. Proposal for the MoNA: «A non-visible museum for non-visible art» (2014)	367
II. Una reconstrucción parcial y subjetiva de mi participación en <i>The Pure Awareness of the Absolute / Discussions</i> de Ian Wilson, celebrada en la galería Jan Mot de Bruselas el 7 de mayo de 2013	377
III. Selección de piezas de Tino Sehgal	389
IV. Tabla 2: aproximaciones a lo mínimo (1900-2017)	401
 ÍNDICE DE FIGURAS	
Fig. 1	63
Fig. 2	68
Fig. 3	103
Fig. 4	103
Fig. 5	108
Fig. 6	177
 ÍNDICE DE TABLAS	
Tabla 1	186
Tabla 2	401

SUPO,
después de mucho tiempo en la espera metódica
de quien aguarda un día
el seco golpe del azar,
que sólo en su omisión o en su vacío
el último fragmento llegaría a existir.

José Ángel Valente^x.

RESUMEN

En un sistema artístico que otorga un papel central a lo visual, lo tangible y lo perdurable, la documentación es un aliado eficaz a la hora de facilitar el tratamiento de propuestas cuya materialización es escasa y no se concreta en una forma definida. ¿Qué ocurre si esta falta intencionadamente? ¿De qué manera afecta a la obra de arte o a dicho sistema?

La presente investigación propone un análisis de planteamientos artísticos que llevan al límite la evitación de producir resultados consistentes al prescindir también de su documentación en formatos visuales y duraderos. La conjunción de ambas ausencias es observada como un paso más allá en el acercamiento a la mínima expresión artística, el cual constituye la otra búsqueda fundamental de esta tesis.

Frente a la abundancia de estudios acerca de la documentación y de los archivos, ambas prácticas preeminentes en casi todos los ámbitos de la vida actual, el asunto concreto de la elusión consciente de la documentación en el proceso artístico ha sido por lo general ignorado en los desarrollos teóricos del arte de los siglos XX y XXI pese a sus estrechas conexiones con las circunstancias históricas, los avances científicos y corrientes de pensamiento centrales para su comprensión. Estas han dado lugar a expresiones de gran calado, como el profusamente aludido proceso de desmaterialización acuñado por Lucy Lippard y John Chandler. Sin embargo, la aproximación teórica de estos autores, al igual que otras que la han tomado como referente, resulta insuficiente para tratar los asuntos que aquí se exponen, en primer lugar, por una cuestión terminológica –«desmaterialización» es un concepto inexacto que ha sido muy cuestionado por su ambigüedad e imprecisión a pesar de la falta de alternativas–; y, segundo, porque la documentación, característica de muchas de estas propuestas «desmaterializadas», terminó ocupando el lugar del objeto artístico con el paso del tiempo.

Una de las observaciones de las que parte esta investigación es la constatable transición de los objetos a las experiencias (acontecimientos) que se ha dado en la mayoría de los ámbitos de la vida contemporánea, una situación que está muy ligada a la documentación y a la especialización profesional en la medida en que ambas demuestran una burocratización y un control de la existencia cada vez mayores. En este sentido, la prescindencia de la documentación es, a la vez, una respuesta a esta situación en forma de resistencia y un posicionamiento a favor de nuevas posibilidades expresivas motivado por factores tanto estéticos (como se observa en los casos de James Lee Byars, Yves Klein, Max Neuhaus, Ian Wilson, Robert Barry y Yoko Ono) como políticos, entre los cuales se hallan reivindicaciones relacionadas con los feminismos (Margarita Azurdia, Josechu Dávila, Lee Lozano), la sostenibilidad (Lee Lozano, Tino Sehgal) y aspectos relativos a la configuración institucional del arte o a la organización social (Tehching Hsieh, Lee Lozano, János Major, Gustav Metzger, Laurie Parsons, Cesare Pietroiusti). A lo largo del desarrollo se analizan tanto los aspectos problemáticos de estas prácticas como las posibilidades e intereses que

estas encierran.

Por lo anterior, esta tesis demuestra que existen múltiples causas por las que la documentación puede ser descartada del proceso artístico, de modo que no es posible considerar que este procedimiento sea una tendencia a pesar de su vigencia continuada desde al menos la segunda mitad del siglo pasado; ante todo, se trata de posicionamientos individuales. Asimismo, se comprueba la existencia de formas no visuales de documentación o transmisión de lo artístico igual de válidas que las imágenes, algunas de las cuales no quedan registradas en soportes duraderos. Estas formas alternativas, además de lograr una mayor apertura y autonomía de la obra, permiten desplegar otros modelos posibles de comunidad a través del intercambio, la negociación y la participación, a la vez que ponen de manifiesto formas de temporalidad que escapan de las lógicas productivistas, y de espacialidad, por cuanto no están exclusivamente vinculadas a los espacios designados para el arte. Si se consideran estas formas inestables alternativas, cabe concluir que es inevitable que se produzca algún tipo de documentación; no obstante, las propuestas analizadas ponen de manifiesto que se puede controlar hasta cierto punto la manera o el momento en que esto suceda.

En consecuencia, es posible extremar la disminución del acontecimiento artístico a través de la elisión de la documentación, de modo que este quede reducido a elementos mínimos como el gesto y la actitud, evitando así llegar a su cancelación sin perder intensidad o efectividad.

En definitiva, esta tesis, además de ofrecer un punto de vista inusual, plantea interrogantes acerca de dónde se sitúan los límites del arte y cuáles son sus modos de legitimación y de posesión, cuestionando la concepción de las vías oficiales como formas dominantes de validación de propuestas artísticas solventes en favor de opciones no dependientes de la consistencia del soporte, como puede ser el testimonio oral.

ABSTRACT

TOWARD AN EXTREME REDUCTION OF THE ARTISTIC EVENT: NON-OBJECT-BASED AND UNDOCUMENTED PRACTICES IN CONTEMPORARY ART

In an art system in which the visual, tangible and durable play a central role, the documentation of the artistic work is very helpful when it comes to facilitating the treatment of projects whose materialization is scarce and lacks a defined form. But what happens if documentation is intentionally absent? How would the work of art or the art system be affected?

This research analyzes artistic approaches that take the avoidance of producing consistent results to the limit, including documentation in visual and long-lasting formats. The conjunction of these two absences is considered a step toward minimal artistic expression, which constitutes the other fundamental inquiry of this thesis.

Contrary to numerous studies on art documentation and archives – both practices pervading almost all aspects of everyday life – the conscious avoidance of documentation in the artistic process has been generally ignored in the developments of art theory in the 20th and 21st centuries, despite its tight relationship to certain historical circumstances, scientific advances, and lines of thought that are central to its comprehension. These relationships have given rise to widely-used expressions such as the process of dematerialization, coined by Lucy Lippard and John Chandler. Nevertheless, these authors' theoretical approach, as well as many others who have taken it as a reference, turns out to be inadequate for the analysis of the issues addressed here. First, because, terminologically speaking, 'dematerialization' is a vague concept that has been highly questioned due to its ambiguity and imprecision, despite the lack of alternatives. And second, because documentation – which is present in many of these 'dematerialized' works – ended up taking the place of the work of art over time.

One of the observations on which this study is based is the verification of the evident transition from objects to experiences – events – which has taken place in most spheres of contemporary life; a situation that is closely tied to documentation and professional specialization in the sense that both demonstrate an ever-greater bureaucratization and control over existence. In this regard, refraining from producing documentation is, on the one hand, a response to this situation in the form of resistance and, on the other hand, a positioning in favor of new expressive possibilities motivated by factors that are either aesthetic (as seen in the cases of James Lee Byars, Yves Klein, Max Neuhaus, Ian Wilson, Robert Barry and Yoko Ono) or political, among which we find claims related to feminisms (Margarita Azurdía, Josechu Dávila, Lee Lozano), sustainability (Lee Lozano, Tino Sehgal), and aspects related to the institutional configuration of art or social organization (Tehching Hsieh, Lee Lozano, János Major, Gustav Metzger, Laurie Parsons, Cesare Pietroiusti).

Throughout the development of this thesis, problematic aspects of these practices are analyzed, as well as the possibilities and interests that these encompass.

That being said, this thesis demonstrates the existence of multiple causes for which documentation can be removed from the artistic process. Therefore, we cannot say that this approach is merely a trend, despite its consistent use since at least the second half of the last century; they are, above all, personal stances. Furthermore, this study verifies the existence of non-visual forms of documentation, or the transmission of art, which are as valid as images, some of which are not recorded on durable media. These alternative forms, in addition to achieving a greater openness and autonomy for the work of art, can help provide insight into other possible models of community through exchange, negotiation and participation. At the same time, they reveal forms of temporality that escape the logic of production, and spatiality, since they are not exclusively linked to places designated for art.

If one considers these alternative, unstable forms, it can be concluded that it is inevitable that some kind of documentation is produced. Nevertheless, the proposals analyzed in this thesis show that how or when this happens can be controlled to some extent.

Consequently, it is possible to take the reduction of the artistic event to the extreme through the deliberate omission of documentation. This way it can be reduced to minimal elements such as gestures and attitudes, thus avoiding its total elimination without losing intensity or effectiveness.

Finally, this thesis, besides offering an unusual perspective, looks at the limits of art and the ways it can be legitimized and owned, questioning the official channels of artistic validation in favor of options that are not dependent on the consistency of its support, such as oral testimony.

INTRODUCCIÓN

Esta tesis trata sobre un tema esquivo y se ajusta a un formato que le es incómodo por muchas razones. Quizá la mayor de ellas sea que lo que aquí se estudia se esfuerza constantemente por no ser limitado a fórmulas como esta. Con todo, aquí no se pretende poner más límites que los requeridos por las formalidades académicas, lo cual no deja de ser una paradoja teniendo en cuenta que estas son manifiestamente cuestionadas, junto a cualquier otro tipo de convención, por los planteamientos que conforman el objeto de estudio. Sin embargo, dados los objetivos trazados en él, se ha considerado adecuado atenerse a dicho formato.

La presente investigación comienza alrededor de 2010, apenas dos años después de obtener el título de Máster en arte contemporáneo y del estallido de la última crisis financiera internacional. En aquel entonces estaba replanteándome mi práctica, que también se encontraba en crisis: me estaba formulando preguntas cruciales, como para quién quería hacer cosas y qué cosas quería hacer, y en ese proceso me surgió otro interrogante que pensé que tenía que responder en primer lugar porque de él dependía el resto. Este era: si no cuento con medios o ayuda para desarrollar mi actividad –léase premios, becas, apoyo de una galería, etcétera–, ¿voy a abandonarla? Es decir, ¿lo que hago depende por completo de esos factores?; ¿el reconocimiento o la retribución económica son los principales legitimadores de la práctica?; y, de paso, ¿lo que hago puede llamarse trabajo?

Si la respuesta era «sí», pensé que, dadas las circunstancias, sería mejor cambiar de ocupación ante la asunción de que mi perfil no se corresponde con el del artista profesional – concursante de dossier, con un estudio propio, que trabaja a tiempo completo con un ritmo de producción relativamente constante, que cuenta con algún tipo de apoyo institucional, etcétera–: en ocasiones atravieso periodos de inactividad más o menos duraderos, que no obstante no me resultan problemáticos a pesar de las exigencias de productividad y competitividad que atraviesan casi todo, las cuales, al final, provocan que se dedique más tiempo a elaborar dossiers y justificar lo que se hace o se quiere hacer que realmente haciendo cosas, como si hubiera que demostrar todo el tiempo que se es artista. Tengo claro que el arte no va de eso, o que al menos eso no va en primer lugar.

Entonces, me propuse hacer con lo que pudiera o estuviera a mi alcance en cada momento, y esa decisión me llevó a plantearme qué es lo mínimo que puede hacerse en según qué circunstancias, cuáles son las condiciones mínimas para hacer algo o qué es lo que da legitimidad a lo que se hace. Mi práctica pasó a consistir tanto en hacer con lo mínimo como en hacer lo mínimo: dejé de documentar mi actividad deliberadamente, de modo que ya no podía tener un dossier con imágenes –lo cual me ha impedido concurrir a la mayoría de las convocatorias ya que este es un requisito–, y solo puedo hablar de lo que hago para darlo a conocer a quienes no estuvieron allí. Así, mi actividad, que pasó a consistir en pequeñas

acciones específicas realizadas sin mayores pretensiones, se transformó en relatos, que no necesitan justificación porque estos en realidad no pertenecen a nadie y cualquiera puede participar o intervenir en ellos. Estos relatos son, en gran medida, una excusa para conversar, pero, muy especialmente, son formas fluidas de exhibir o mostrar algo que no es ni quiere ser un objeto.

A causa de esto, podría decirse que estoy entregado a una actividad inútil, improductiva y contraproducente en términos económicos o de rendimiento, lo cual parece coincidir con la idea que se tiene del arte en ciertos ámbitos.

Como parte de este proceso, emprendí una investigación que se convirtió en el embrión de esta tesis, la cual me ha servido para profundizar en las cuestiones que me estaba planteando desde la práctica, así como para ponerlas en relación con otros acercamientos y con el contexto inmediato. En ocasiones, también me ha resultado útil para responder brevemente al ser preguntado por mi actividad profesional. Por lo tanto, este estudio, teórico en las formas, nace de la práctica, está íntimamente ligado a ella y recibe la misma importancia que esta como método de aprendizaje, de relación con el mundo y de situación en él. En este sentido, la disminución de la presencia y el consumo y el aligeramiento del equipaje han sido determinaciones personales claves que han acompañado a este proyecto y han ayudado a definir un posicionamiento más allá de la teoría. Esta tesis es, en definitiva, una continuación de ese proceso.

(...) solo si somos capaces de ir más allá de su aura ideológica, menos puede ser el punto de partida de una forma alternativa de vida independiente tanto de las falsas necesidades que impone el mercado como de las políticas de austeridad impuestas por la deuda.

Pier Vittorio Aureli^a.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Las relaciones entre la documentación y las prácticas artísticas han sido objeto de múltiples estudios desde ópticas muy diversas: revisiones historicistas y técnicas (como las de Juan Albarrán, 2012; Ronald Argelander, 1974; Philip Auslander, 2014; o Kathy O'Dell, 1997) discusiones ontológicas (como las de Suzanne Briet, 1951; o Peggy Phelan, 1993) y fenomenológicas acerca de su naturaleza (como las de Philip Auslander, 2006, 2010; Amelia Jones, 1997; o Matthew Reason, 2006), análisis de sus aplicaciones prácticas (Anne Marsh, 2008; Matthew Reason, 2006), sus transformaciones, sus efectos, etcétera. Por su enorme presencia en la actualidad, tanto en los discursos como en su desempeño, es evidente que la práctica de la documentación está absolutamente extendida e integrada en todo tipo de actividades, profesionales y cotidianas, reflejando la querencia por la inmediatez y por lo

visual que caracteriza a las sociedades globalizadas contemporáneas en la era de la información. En paralelo, los archivos han experimentado una considerable expansión en las últimas décadas, especialmente con el desarrollo de las tecnologías digitales, que han facilitado tanto el acceso a la información como su producción, gestión, almacenamiento y distribución, y que han hecho posible que todas estas tareas se realicen en ocasiones a través de una única plataforma, desde casi cualquier localización y, lo que es más destacable, de manera individualizada. La extensión de las lógicas de archivo a las actividades del día a día ha repercutido en los modos de relación con el entorno próximo y con el resto del mundo, y ha contribuido a la aparición de formas invisibles de trabajo no remunerado dentro del espacio del ocio –un espacio definido en contraposición al del trabajo. Así, cada búsqueda en Google, cada visita a determinados sitios web, cada «favorito» o «me gusta» dado, o cada vez que se hace uso de aplicaciones, juegos o redes sociales gratuitos los usuarios están reportando beneficios económicos a las empresas propietarias de estas plataformas sin participar de ellos. Como muy elocuentemente sintetizó Timotheus Höttges, consejero delegado de Deutsche Telekom AG: «Si es gratis, el producto eres tú». En este panorama, la documentación se ha asentado como una práctica individual y social casi automática, ejercida por convención en todo tipo de actividades, por triviales que sean. En consecuencia, no puede ser desligada de la productividad por su relación con las formas de trabajo invisible antes aludidas, las cuales se enmarcan en el sistema de producción postfordista.

Las modalidades del trabajo en esta fase del capitalismo son fácilmente identificables en muchos de los modos de hacer artísticos de los últimos cincuenta años, aunque esto no significa que se circunscriban exclusivamente a este periodo. El denominado por Lazzarato (1996) «trabajo inmaterial» puede ser relacionado con la concepción mental del arte defendida por Duchamp o Leonardo, la cual puede asimismo vincularse con nomenclaturas económicas alusivas a la mercantilización de estas actividades, como la de «capitalismo cognitivo». Por otra parte, las categorías de lo relacional y de lo emocional o afectivo también han sido integradas en estas lógicas, y hoy por hoy no resulta extraño hablar de una economía de la experiencia, en la que el consumidor tiene un papel más activo que en el mero intercambio de bienes o servicios, y el producto no es cerrado ni necesariamente tangible. Como afirman B. Joseph Pine II y James H. Gilmore (1999) en el libro del que toma nombre este modelo, ahora «el trabajo es teatro y cada empresa un escenario» –una versión reducida y neoliberal del «Todo el mundo es un escenario, / y todos los hombres y mujeres meros actores» shakespeariano, que también resuena en proyectos artísticos como los de Yves Klein (*Dimanche*, 1960), Fluxus o la Internacional Situacionista, entre muchos otros.

No es difícil advertir en estos acontecimientos algunas de las razones que han ido otorgando un protagonismo cada vez mayor a la documentación. En medio de esta explosión de experiencias, esta puede ser un vehículo de proximidad hacia ellas si no se estuvo presente en un momento concreto, pero su uso prolífico demuestra, al mismo tiempo, un apego por lo tangible y por lo visual que ha llegado a convertirse en un requisito para

garantizar la veracidad de una situación o información concreta. La actualización del «si no lo veo, no lo creo» es el «foto o no pasó».

A pesar del auge de la documentación y de los archivos, existen propuestas artísticas que se alejan de esta corriente, bien para reflexionar sobre ella, bien para problematizarla, o bien para explorar otras posibilidades plásticas en conjunción con el abandono del objeto artístico. Sin embargo, frente a la abundancia de estudios a propósito de la documentación, la elusión deliberada de la misma es un asunto que, si acaso, solo ha sido tratado puntual y lateralmente en los desarrollos historiográficos del arte reciente, casi a modo de anécdota –a excepción de Lee Lozano, Ian Wilson o Tino Sehgal, tres de los exponentes más destacados, en los que la ausencia de documentación es parte de sus proyectos artísticos. Mucho se ha escrito sobre el cuestionable y cuestionado proceso de desmaterialización y de los éxitos y fracasos del conceptualismo, pero en esos desarrollos la documentación es casi siempre tratada en términos de presencia, no de ausencia: es decir, suele partirse de la existencia de documentación como algo natural o lógico cuando la obra no es un objeto artístico al uso. En todo caso, se la problematiza principalmente en relación con la experiencia directa, en cuanto suplente de esta (dos autores que así lo hacen son Auslander, 1999, 2010; y Jones, 1997).

La presente investigación sitúa en el centro las preocupaciones que alientan la decisión de no producir documentación incluso cuando se trata de obras efímeras, de tal manera que pueda apreciarse la vigencia de esta resolución a pesar de que el sistema del arte continúa privilegiando el objeto tangible y estable –aunque tímida pero paulatinamente va haciéndose más permeable a planteamientos de este tipo, como puede comprobarse en el ejemplo del trabajo de artistas como Tino Sehgal.

Por otra parte, no pueden ignorarse las circunstancias coyunturales que rodean al objeto de esta investigación más allá de la cuestión concreta de la documentación y de los archivos. Una mirada retrospectiva puede revelar paralelismos entre el contexto presente y momentos previos en los que se desencadenaron sensibilidades análogas. Por ejemplo, pueden observarse correspondencias entre las múltiples crisis de representación que se sucedieron tras el fin de la II Guerra Mundial, las cuales afectaron tanto a las artes –en lo que respecta al cuestionamiento del objeto artístico (especialmente a partir de Duchamp) y a la búsqueda de otros modos de representación no basados en el texto (en este caso a partir de Artaud o de Austin) (Sánchez en Pontbriand, 2014: 92)– como a las formas de organización social y política, y las que se han producido más recientemente a raíz de la última gran crisis del capitalismo en 2008 –entre ellas la crisis de representación institucional¹. Si se presta atención a una parte de las manifestaciones artísticas surgidas en ambos contextos, puede apreciarse cómo en momentos de inestabilidad estas también se vuelven inestables, o al menos muestran un mayor interés por formas y estados transitorios o precarios, como el gesto, la performatividad, el acontecimiento o la palabra hablada.

La prescindencia de la documentación en favor de estas posibilidades expresivas

1 *Infra* Tabla 2.

también guarda relación con los procesos de reducción –no desmaterialización– que la obra de arte ha experimentado a lo largo de todo el siglo XX, que atañen a su configuración física. En unos casos, estos han resultado en una concreción extrema de sus aspectos formales a consecuencia de la falta de recursos económicos o materiales; en otros, se trata de una decisión estética; y en otros de un posicionamiento político o reivindicativo, bien por razones de sostenibilidad, bien como manifestación de disconformidad con el trato que el arte recibe dentro de las instituciones –marcadamente espectacular y burocratizado–, o bien para contribuir a la búsqueda de otras formas de comunidad.

Por todo ello, ante la falta de estudios que aborden este asunto de manera pormenorizada –frente a la multitud de trabajos específicos acerca de la documentación y sus relaciones con el acontecimiento, así como sobre los archivos–, esta investigación se propone particularizar en los principales aspectos vinculados a aquellos planteamientos artísticos que prescinden de producir tanto objetos como documentación para ofrecer una visión concreta y conjunta de estas prácticas, y contextualizarla en los desarrollos teóricos del arte del siglo XX y de principios del XXI.

Existen referencias más o menos dispersas a propósito de artistas que operan con estos presupuestos. Una de las más tempranas se encuentra en el término «infrave», acuñado por Marcel Duchamp en 1935 y aludido repetidamente en sus notas (1989). A partir de este concepto, Thierry Davila propone un enfoque cercano al tema de esta tesis en *De l'inframince: brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours* (2010), una obra que ha ayudado a delimitar conceptualmente la investigación, en la cual explora asuntos relativos a la invisibilidad y la reducción formal en el arte. No obstante, su desarrollo no problematiza la documentación e incide en aspectos que se alejan del objetivo de este estudio aunque la raíz sea común.

Inevitable es mencionar el trabajo realizado por Lucy Lippard en *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* (1973), una de las primeras referencias utilizadas en esta tesis por su influencia, junto a Yves Klein, en lo relativo a la terminología más comúnmente empleada para denominar propuestas que alejan el énfasis de lo tangible o lo visible en la efectución artística.

Con un enfoque similar al de Davila, los planteamientos teóricos próximos a las denominadas estéticas relacionales o del acontecimiento, en boga durante la década de los noventa, también conceden una importancia central al momento de realización de la obra; sin embargo, hacen de la documentación un modo de anclaje formal y de presentación final de la propuesta en el contexto artístico. Los textos recopilados por Pedro de Llano y Xosé Lois Gutiérrez en *En tiempo real: el arte mientras tiene lugar* (2001) ponen de manifiesto estas tensiones entre teoría y práctica.

Por otra parte, hay propuestas artísticas que problematizan la documentación pero se sirven de ella, como puede observarse en casos como los de Douglas Huebler, Martha Rosler, Joan Fontcuberta, Robert Barry o Isidoro Valcárcel Medina, entre muchos otros. Con todo,

estas aproximaciones aportan una perspectiva complementaria de las cuestiones aquí desarrolladas.

Otras referencias empleadas comprenden monografías próximas al tema de esta tesis, como *Artistas sin obra* (1997) de Jean-Yves Jouannais y *Bartleby y compañía* (2002) de Enrique Vila-Matas; proyectos expositivos y galerísticos como los emprendidos por Mathieu Copeland (*A Spoken Word Exhibition*) y Cesare Pietroiusti y Space (*Évolution de l'Art Gallery*); catálogos razonados como los de Ian Wilson (*Los debates*, 2008) y Los Torreznos (*Cuatrocientos setenta y tres millones trescientos cincuenta y tres mil ochocientos noventa segundos*, 2014); investigaciones acerca de proyectos determinados, como *18 fotografías y 18 historias* (2011) de Isidoro Valcárcel Medina y Buleoga z/b o *Lee Lozano: Dropout Piece* (Sarah Lehrer-Graiwer, 2014); documentales como *Installation Art: Who Cares?* (Maarten Tromp, 2011) o *No escribiré arte con mayúscula* (Miguel Álvarez-Fernández y Luis Deltell, 2015); numerosos textos – especializados y no especializados– referidos a la obra de Tino Sehgal; y clasificaciones como las elaboradas por Remko Scha (<http://radicalart.info>) o la Society of Nothing (<http://www.noshowmuseum.com>), que han sido de gran utilidad para esta investigación.

En suma, esta tesis interroga sobre los límites del arte y proporciona puntos de vista infrecuentes al dedicar una atención específica a planteamientos que se han mantenido vigentes durante más de medio siglo, relacionándolos con otras corrientes y circunstancias históricas que permiten apreciar su alcance y sus implicaciones para la práctica artística y sus cauces de diseminación.

OBJETIVOS

Esta investigación plantea como objetivo general la búsqueda de la mínima expresión artística a través del análisis de prácticas que no producen ni objetos ni documentación como resultado, sin que ello suponga la cancelación de lo artístico o de sus efectos. Con este estudio se quiere ofrecer una visión monográfica de aquellas posturas artísticas que retan a la objetualidad y a la productividad desde la intensidad del gesto mínimo.

A partir de este propósito, se han establecido los siguientes objetivos derivados:

1. Despejar ambigüedades terminológicas en lo referido a conceptos como «nada», «vacío», «inmaterial» o «desmaterialización» para facilitar el acercamiento a las cuestiones planteadas.
2. Examinar las relaciones de la documentación con los procesos artísticos.
3. Analizar tanto los aspectos problemáticos como las posibilidades e intereses que la elusión deliberada de la documentación presenta y representa para la estructura artística.
4. Profundizar en las motivaciones contenidas en las prácticas sin objeto y sin

documentación para comprobar si comparten una misma raíz o atienden a otras causas.

5. Insertar este tipo de praxis, todavía insuficientemente estudiada, en un marco teórico sólido y más concreto, que pueda integrarse como una propuesta coherente y explicativa dentro de las variadas formas de aproximación a las prácticas artísticas contemporáneas.
6. Establecer vínculos con momentos anteriores de sensibilidad común, de manera que puedan constatar la continuidad, la vigencia y el interés renovado en estos planteamientos.
7. Cuestionar la concepción de la vía institucional como forma dominante de validación de propuestas artísticas solventes, convirtiendo por lo tanto en opción el requisito administrativo del dossier o catálogo de imágenes como prueba legítima de la existencia y la difusión de un trabajo, en favor de otros modos de legitimidad no dependientes de la consistencia del soporte, como puede ser el testimonio oral.
8. Destacar el papel de la intención artística como motor o condición mínima de estos planteamientos.
9. Buscar experiencias vivenciales del tipo de propuestas artísticas estudiadas.
10. Abordar las preguntas y los resultados de esta tesis en proyectos culturales y en mi propia práctica artística.

METODOLOGÍA

Esta tesis se ha elaborado a partir de métodos de investigación cualitativa encaminados a lograr una aproximación lo más completa y variada posible al tema en cuestión. Para ello, en paralelo a la observación de los asuntos sometidos a estudio –visitas a exposiciones, asistencia y participación en eventos y plataformas de debate como conferencias, presentaciones públicas y publicaciones académicas–, la puesta en práctica de algunos de ellos ha ayudado a recabar numerosos y muy valiosos datos acerca del objeto de investigación dentro del marco temporal de la misma, tanto a través de la colaboración en proyectos artísticos diversos como emprendiendo iniciativas propias. Complementariamente, la conversación y la entrevista han sido herramientas de gran importancia en esta tarea, pues han servido para contrastar la información recopilada de las fuentes escritas y audiovisuales disponibles en relación con el tema central de la tesis. Finalmente, otro de los métodos empleados en este desarrollo ha sido el estudio de casos, con el cual se han solventado algunas de las dificultades inherentes al tipo de investigación propuesto.

La estructura de este trabajo consta de cuatro capítulos, cada uno de los cuales se ocupa en detalle de sendos aspectos principales del tema sometido a estudio.

1. DEL NEGATIVO ABSOLUTO

El primer capítulo se plantea como un acercamiento inicial a la cuestión de la nada para acotar los límites epistemológicos de la investigación. El objetivo es indagar acerca de cuánto es posible conocer o tener una experiencia de este estado absoluto, y comprobar cómo la cuestión ha sido explorada en el ámbito de las prácticas artísticas en relación con el tema central de la tesis. Esta primera aproximación es esencialmente de índole teórica, de modo que las cuestiones terminológicas reciben una atención destacada en su desarrollo. Además de los conceptos centrales de «nada», «materia» y «vacío», los usos principales de palabras como «inmaterialidad» o «desmaterialización» son puestos en relación con los primeros y sometidos a análisis y discusión a partir de textos fundamentales para comprender su influencia y su aplicación al vocabulario de uso común en el campo artístico. Para ello, se ha recurrido a autores de referencia como Frank Close (2011) o Karen Barad (2012) en el ámbito científico, los cuales han tratado la cuestión del vacío y sus límites desde la física y desde la filosofía de la ciencia, respectivamente. En lo correspondiente a la inmaterialidad y a la desmaterialización, son indispensables los textos de Lucy Lippard y John Chandler (1968), de Jean-François Lyotard (1985) y los informes de la Unesco a propósito del patrimonio cultural inmaterial. Otros autores que igualmente han realizado aportaciones terminológicas en este sentido son Jack Burnham (1968, 1969), Gustavo Bueno (1990), Bernard Stiegler (2008), Christina Grammatikopoulou (2012) o Christiane Paul (2015).

Todos estos enfoques señalan la existencia de problemas de nomenclatura que impiden hablar de materialidad e inmaterialidad en términos binarios ya que ambas se encuentran íntimamente interrelacionadas. Asimismo, revelan la enorme ambigüedad semántica del término «inmaterial» y su ineficacia como calificativo inequívoco del tipo de planteamientos artísticos que conforman el objeto de esta investigación.

Por último, debido a la imposibilidad de verificación del vacío en términos absolutos, pues para ello sería precisa la cancelación de la experiencia, surge la necesidad de identificar el máximo grado de aproximación a la nada que es posible alcanzar desde el arte sin que ello suponga llegar a un punto muerto o grado cero, un asunto del que se ocupa el capítulo siguiente.

2. DE LA MÍNIMA EXPRESIÓN

Como indica su título, el segundo bloque de la tesis está dedicado a la búsqueda de la mínima expresión artística, un objetivo que coincide con la pregunta central de este trabajo. Para dicha búsqueda se han identificado y analizado diferentes procesos de reducción –no desmaterialización– que pueden ser aplicados a la obra de arte con ese propósito. El primero de ellos toma su nombre de la palabra «infraleve», un término acuñado por Marcel Duchamp a partir del cual Thierry Davila (2010) construye un discurso que presenta numerosos

paralelismos con la disertación de Lyotard acerca de lo inmaterial según se desarrolla en el capítulo precedente. «Infraleve» parece ser un sustituto adecuado de «inmaterial» a pesar de que también es un concepto muy versátil y no puede considerarse propiamente un mecanismo de reducción sino más bien una operación perceptiva; no obstante, por sus diferentes cualidades, permite una aproximación más directa al objeto de estudio.

A continuación se trata acerca del procedimiento sustractivo, que puede ser entendido en términos tanto formales como conceptuales. En relación con los segundos, este mecanismo tiene que ver con el recurso vanguardista de la desprofesionalización voluntaria de la práctica artística, a la cual se han referido numerosos autores, entre los que se cuentan Jeff Wall (1995) o Juan Luis Moraza, quien la define como una forma de invisibilizar la técnica y el artificio (en Llano y Gutiérrez eds., 2001: 151). Pero, en definitiva, la sustracción implica un distanciamiento para manifestar una oposición con una determinada circunstancia, y un posicionamiento a favor de vías alternativas, como, por ejemplo, el cuestionamiento del objeto artístico y su sustitución por formas de representación no basadas en la imagen, esto es, por la palabra en sus vertientes oral y escrita.

En tercer lugar, continuando con la búsqueda de la máxima reducción del arte, se aborda la cuestión del comportamiento y su expresión a través de la inacción y de la manifestación gestual transitoria. Duchamp vuelve a ser un referente destacado en este punto tanto por el retardo asociado a lo infraleve como por su alineamiento con las ideas de Lafargue (1880) o Malévich (1921), quienes, al igual que Mladen Stilinović (1998), defendían el valor de la pereza frente a la obligatoriedad del trabajo y de la productividad. Estas actitudes se ponen en relación con las propuestas duracionales de Tehching Hsieh y de Lee Lozano, las cuales están próximas al *Bartleby* de Melville por su dilatación intencionada de la acción. A este respecto, son destacables el ensayo que Giorgio Agamben dedica a la contingencia en *Preferiría no hacerlo* (2001) o la noción de «infrapolítica» de James C. Scott (1990), que puede ser fácilmente relacionada con las de «infraleve», «infinitesimal» o «infraordinario», esta última acuñada por Georges Perec (1989).

Todas estas reducciones convierten a la obra de arte, que ya no es objeto sino acontecimiento, en una entidad singular, indeterminada y abierta, y, por tanto, imposible de representar en su completitud. Por ello, en último lugar, se dedica atención a la discernibilidad del acontecimiento a partir de las aportaciones de pensadores destacados como Martin Heidegger, Gilles Deleuze o Alain Badiou, algunas de las cuales –especialmente las del último– integran el discurso de Luis Guerra, un artista y filósofo cuyo trabajo está atravesado por cuestiones medulares para esta investigación, como son la sustracción y la inexistencia.

3. EL MAL DE LA DOCUMENTACIÓN

Si en los dos primeros bloques se contemplan posibilidades de reducción extrema de la

forma externa de la obra de arte, el tercer capítulo aborda la otra cuestión central de este estudio: la elusión de la documentación. Para hacerlo, en primer lugar se analizan pormenorizadamente las múltiples relaciones de este componente con los procesos artísticos, y su deriva progresiva hasta llegar a convertirse en uno de los recursos más habitualmente empleados, no solo en el arte sino en todas las esferas, inclusive las más cotidianas.

El capítulo se subdivide en cinco partes. La primera de ellas se ocupa de la documentación desde una perspectiva ontológica para definir el término y para confeccionar una clasificación de los diferentes tipos de documentación que pueden identificarse. Esta tipología fue originalmente elaborada para su presentación en una mesa redonda sobre performance y registro que tuvo lugar en el Teatro Fernán Gómez de Madrid en el marco de PhotoEspaña 2014, y fue posteriormente completada con la ayuda de los textos «What Is Documentation?» (1951) de Suzanne Briet, *Cómo hacer cosas con palabras* (1962) de John L. Austin, *Documentation, Disappearance and The Representation of Live Performance* (2006) de Matthew Reason, «The Performativity of Performance Documentation» (2006) de Philip Auslander y «La poética de la desaparición» (2008) de Ayara Hernández.

Continuando con la aproximación ontológica, en segundo lugar se toma como hipótesis que la documentación, ante la ausencia de objetos, ha terminado ocupando el vacío dejado por estos en el proceso artístico, y se procede a desarrollar de qué manera ha podido darse esta circunstancia a partir de la aparición de los primeros signos documentales fotográficos en las artes visuales. A este respecto, uno de los textos empleados como referencia es «Notas sobre el índice» (1977) de Rosalind Krauss, que ha servido para contextualizar propuestas de Duchamp y Klein antes de analizar los diferentes factores que han influido en la normalización de la documentación en las prácticas artísticas contemporáneas. Dichos factores guardan relación con los intentos de huida de la representación que se estaban acometiendo a diferentes escalas y en diferentes ámbitos, como apuntan autores como Robert C. Morgan (1996), José Antonio Sánchez (en Pontbriand, 2014) o Lucy Lippard (1973), y se comprueba en los planteamientos vinculados a las prácticas conceptuales de la década de los sesenta, en los cuales la documentación es empleada como una forma de distanciamiento (sustracción), que, no obstante, conserva los aspectos comunicativos de las propuestas. A continuación, se observa cómo la documentación fotográfica fue progresivamente convirtiéndose en un recurso cada vez más habitual en las prácticas en las que los componentes procesual y performativo ocupaban un lugar central, lo cual provocó que muchos fotógrafos, como Michael Kirby, Peter y Barbara Moore o Babette Mangolte, se especializaran en el registro de estos acontecimientos. Asimismo, de este momento se señala la proliferación de proyectos expositivos total o mayoritariamente conformados por documentos, destacándose propuestas de Mel Bochner, Seth Siegelaub, Lucy Lippard, Donald Karshan, Kynaston McShine o Douglas Crimp.

La gradual profesionalización de la documentación motivó la búsqueda de la máxima objetividad en las representaciones fotográficas; sin embargo, durante los años setenta se

cuestionó que esto fuera posible, y las aproximaciones a la documentación pasaron a tener un componente subjetivo cada vez más marcado. A partir de esta década, además de la fotografía y el vídeo, se experimentó con la reconstrucción como forma de conservar propuestas artísticas en vivo, una práctica de la que pueden encontrarse numerosos ejemplos en la actualidad, como los de Marina Abramović, Andreas Fogarasi o Damon Krukowski. En la década de los noventa, la documentación experimentó una enorme expansión a raíz del interés por los procedimientos de archivo, el cual, como señala Anna Maria Guasch (2011), tuvo un claro reflejo en las prácticas artísticas del momento. Un ejemplo patente de esa expansión se encuentra en los protocolos iniciados por la Unesco encaminados a la salvaguardia del patrimonio inmaterial, que se establecieron en la Convención internacional de 2003, que, aunque no se refieren específicamente a este tipo de prácticas, implican una orientación de la sensibilidad.

Una vez ubicados estos factores, se centra la atención en el eje principal del debate ontológico acerca de la documentación: la oposición entre la presencia y la experiencia mediada del acontecimiento (a través de representaciones). Este asunto se retoma en la segunda parte del capítulo, en la que se recogen posturas partidarias de la producción de documentación, así como aspectos problemáticos de esta y planteamientos que contemplan su prescindencia.

Por otra parte, se presta una atención destacada a la oralidad y a la escritura, formas alternativas de transmisión de lo artístico que están presentes en muchas de las manifestaciones analizadas en el capítulo cuarto. Para la elaboración de esta sección se ha tomado como referencia principal lo desarrollado por Walter J. Ong en *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra* (1982).

La tercera parte del capítulo aborda la cuestión de la documentación desde el punto de vista fenomenológico (no binario). Este es el que defienden autores como Matthew Reason o Philip Auslander, que conciben la documentación no como algo opuesto o suplementario del acontecimiento artístico, sino complementario, es decir, como una forma más de presentación; así, se posicionan a favor de otros modos de relacionarse con ella.

El cuarto apartado está dedicado a las fricciones entre las prácticas en vivo, la documentación y los formatos expositivos. En él se presentan numerosos ejemplos que evidencian el giro performativo que en los últimos años ha experimentado la exhibición, así como se apunta a los múltiples desafíos que estos cambios entrañan.

En quinto y último lugar, se trata de los retos en la conservación de aquellas manifestaciones que priorizan el momento de realización sobre la documentación, un asunto del que cada vez más están reflexionando los agentes e instituciones del arte –con instrumentos como el «Variable Media Questionnaire»–, así como organizaciones internacionales como la mencionada Unesco. Entre los autores referidos en este apartado se encuentran Pip Laurenson, Ralph Lemon y Maarten Tromp.

4. DE LA CONSISTENCIA AL INDICIO: AGRAFÍA, ICONOCLASTIA E IMPERMANENCIA

El cuarto y último capítulo está enfocado como un estudio de casos en el que se analizan de forma particular planteamientos artísticos en los que confluyen las dos premisas principales de esta tesis, a saber, prácticas que descartan la producción tanto de objetos como de documentación. Su distribución se articula de manera que, por un lado, pueda observarse una cierta progresión en la elusión de la documentación de unos casos a otros –los cuales van desde su cuestionamiento hasta su total descarte–, y que, por otro, se aprecien las diferentes circunstancias y motivaciones conducentes a su prescindencia. Así, en primer lugar se examinan los primeros gestos contra el documento a partir de propuestas de Yves Klein, Ben Vautier y Robert Filliou. Más adelante, se aborda la falta de documentación vinculada a situaciones de clandestinidad, bien forzosa o bien voluntaria, en las que se han desarrollado proyectos artísticos de estas características. Aquí se analizan los casos de Margarita Azurdia, Josechu Dávila, Robert Barry y James Lee Byars. A continuación se trata sobre los momentos de suspensión de la práctica, entendida esta no como un abandono de la misma sino como una forma de arte. De nuevo, Ben y Filliou plantearon propuestas en esta línea a principios de la década de los sesenta, pero los ejemplos más radicales no aparecerían hasta la siguiente: son destacables los casos de Laurie Parsons, Cady Noland y, muy especialmente, Lee Lozano, quien hizo de la retirada su mayor proyecto artístico. Además de estos ejemplos individuales, al que se suma el de Maria Eichhorn, también se mencionan iniciativas de huelga, como las instigadas por Gustav Metzger o Stewart Home en los años setenta y noventa, respectivamente. Por último, se repasa en aquellas propuestas que, bien presentan directamente fragmentos del mundo sin alterarlo, o bien inciden en la realidad a través de la inmediatez del gesto o de la palabra hablada. Entre los casos analizados se encuentran los nombres de Yves Klein, Yoko Ono, Max Neuhaus, Lee Lozano, Ian Wilson, Isidoro Valcárcel Medina o Tino Sehgal, así como un proyecto expositivo en formato oral desarrollado por Mathieu Copeland dentro de su práctica curatorial. Adicionalmente, vinculado con estas aproximaciones, se hace referencia a dos propuestas de Cesare Pietroiusti en las que la documentación es inexistente o contingente: una de ellas pertenece a su práctica individual y la otra es un proyecto colectivo de experimentación con el formato galerístico.

Para la elaboración de este capítulo, además de la consulta de múltiples fuentes se busca de pistas o información más detallada acerca de estos planteamientos, herramientas como la conversación, la entrevista y la observación directa han sido fundamentales en la tarea. Por una parte, en mayo de 2013, me desplazé a Bruselas para participar en una de las *Discusiones* de Ian Wilson, que tuvo lugar en la galería Jan Mot con motivo de su exposición individual *Statements*. Adicionalmente, mantuve sendas conversaciones con Mot y con Wilson a propósito de su trabajo. En febrero de 2016, volví a conversar con el galerista en la feria ARCO, a la que había acudido con piezas de Mario García Torres y de Wilson –*statements* como *Time (Spoken)* (c.1970, 1982), un certificado oral de una discusión con Seth

Siegelaub en octubre de 1968 y las piezas *Circle on the Wall* y *Circle on the Floor*, del mismo año, entre otras. En esta feria presencié también la pieza *Kiss (Clean Version)* (2002) de Tino Sehgal en el *stand* de la galería Marian Goodman, y mantuve una conversación sobre el artista con una de las empleadas. Mi primer contacto con una pieza de Sehgal (*This is so contemporary*, 2004) se remonta a septiembre de 2005, en el pabellón alemán de la Bienal de Venecia, aunque no fui consciente de ello hasta pasado 2010. Asimismo, con el objetivo de profundizar más en la obra de este artista, he conversado con personas que han participado en sus *castings* y talleres, o que han trabajado con él directamente desde galerías como Marian Goodman en su sede parisina. Además, dado que la obra de Sehgal no se encuentra recogida de forma ordenada en ningún catálogo, he confeccionado un listado de la mayoría de sus piezas reuniendo información sobre ellas de fuentes muy diversas y dispersas (Anexo III). Finalmente, en 2016 realicé una reconstrucción de *These associations* junto con Play Dramaturgia en la Nave de Motores del Metro de Madrid a partir de relatos de personas que la presenciaron o que participaron en ella como intérpretes.

En relación con el trabajo oral de Yoko Ono, establecí contacto con la Galerie Lelong de Nueva York, a través de la cual entablé comunicación con Jon Hendricks, comisario responsable de las exposiciones de la artista, entre otros proyectos relacionados con Fluxus y con el arte autodestructivo. Con él intercambié correspondencia electrónica acerca de las prácticas de Ono y de Mathieu Copeland.

Asimismo, he realizado sendas entrevistas a Luis Guerra y Cesare Pietroiusti a propósito de su postura ante la documentación en sus respectivos planteamientos artísticos.

Por otra parte, con Isidoro Valcárcel Medina, al igual que con los directores del documental sobre su obra, he coincidido en diferentes ocasiones, tanto en coloquios, proyecciones del audiovisual y mesas de debate –la referida mesa redonda sobre performance y registro o las jornadas «La Situación 2016» celebradas en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Castilla-La Mancha– como en encuentros informales en los que se ha conversado acerca de asuntos directamente relacionados con esta tesis.

También ha sido de gran utilidad la elaboración, desde los primeros estadios de la investigación, de un cuadro que sitúa en una línea temporal de más de un siglo múltiples acercamientos artísticos a lo mínimo junto a sucesos históricos destacados que pueden ayudar a contextualizarlos, así como a comprender la complejidad de las cuestiones abordadas en este trabajo (Anexo IV).

Otras herramientas de trabajo empleadas han sido mi propia práctica artística², en la cual se despliegan recursos como los utilizados por muchos de los artistas cuyas propuestas se examinan (Yoko Ono, Ian Wilson, Lee Lozano, Isidoro Valcárcel Medina o Tino Sehgal), y la presentación pública de los resultados parciales de mis investigaciones en diferentes

2 *Supra* «Introducción».

formatos:

En 2013, a raíz de mi participación en la exposición *Hacer en lo cotidiano*, comisariada por Beatriz Alonso en la Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid, hablé sobre mi práctica en relación con la falta de documentación en uno de los encuentros con los artistas organizados como parte del proyecto. Durante dicha exposición transmití oralmente una de mis «intervenciones sin registro» a quienes quisieran escucharla –tras lo cual existía la posibilidad de continuar conversando–, y realicé otra intervención específica en la sala de exposiciones, que tampoco se documentó.

En 2014 se publicó mi artículo «Hacia una redefinición de la nada, o por qué la inmaterialidad solo puede ser un concepto inteligible» en el número 12 de la *Revista de Bellas Artes* de la Universidad de La Laguna.

También participé en la convocatoria pública internacional lanzada por el Museum of Non-Visible Art con el objetivo de buscar ideas para su configuración externa³.

En junio del mismo año presenté una ponencia en el debate abierto sobre *performance* y registro mencionado anteriormente, organizado por María Sánchez en el Teatro Fernán Gómez de Madrid con motivo del festival PhotoEspaña.

En febrero de 2015 fui invitado por Selina Blasco, Javier Pérez Iglesias y Christian Fernández Mirón a compartir obras de arte narradas en «Contadas obras», una velada en torno a la oralidad sin registro que tuvo lugar en la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, a la cual también asistió Isidoro Valcárcel Medina.

En abril de ese año, se me invitó a participar en *Vidas cruzadas*, un evento de arte de acción y arte en soporte audiovisual celebrado en la galería Paula Alonso de Madrid en el que presenté la pieza *La posibilidad de no hacer algo y, sin embargo, contra todo pronóstico, la obra está aquí (Señala su cabeza)* (2014-), gestada a raíz de la memorización involuntaria de una obra oral de Dora García que acudí a escuchar multitud de veces por simple disfrute personal, de la cual, desde que fui consciente de que había llegado a aprendérmela, me dedico a cuidar para evitar que se me olvide.

En octubre de 2015 fui ponente en una de las sesiones del taller en torno a las nuevas prácticas en artes vivas «Morir en el intento», organizado por Play Dramaturgia en el Centro Cultural de España en La Paz (Bolivia). Mi intervención se centró en las intersecciones entre artes vivas y artes visuales en la actualidad; de los factores que las han generado y de las posibilidades y retos que plantean en el ámbito institucional, haciendo énfasis en aspectos como la corporalidad, la copresencia y formas de transmisión inestables próximas a la tradición oral.

En enero de 2016 se realizó *These associations de Tino Sehgal*, la mencionada reconstrucción de la pieza que el artista desarrolló en la Sala de Turbinas de la Tate Modern de Londres en 2012.

3 Se adjunta la propuesta en *infra* Anexo I.

Por último, en octubre del mismo año participé como ponente en una de las mesas de debate («Hacer con lo mínimo», moderada por Cabello/Carceller y completada por Roberto de la Torre y Miguel Ángel Fernández) y en el plenario de clausura del encuentro «La Situación 2016: arte por-venir». Fragmentos de esta ponencia se han utilizado para elaborar el texto de introducción a la tesis.

Finalmente, cabe hacer dos últimas aclaraciones formales en relación con los títulos de las obras de arte nombradas y con las traducciones de las citas textuales al castellano:

En primer lugar, las obras aparecen escritas en su idioma original excepto en los casos en los que su traducción está ampliamente extendida en el contexto artístico español o, como en el caso de las *Discusiones* de Ian Wilson, se realiza alguna apreciación terminológica.

En segundo lugar, las traducciones de las citas tienen diferentes procedencias, que se distinguen de la siguiente manera: las extraídas de las propias fuentes consultadas no se señalan de modo alguno; las realizadas por mí se indican con un asterisco (*), y las traducidas por Paula Fernández González se identifican con dos asteriscos (**).

DEL NEGATIVO ABSOLUTO

1.1 LA INTELECCIÓN DEL VACÍO

Nada. El vacío. Una ausencia de materia. La página en blanco. El silencio absoluto. Ni objeto, ni pensamiento, ni conciencia. Una completa insensibilidad ontológica.

Karen Barad^{**b}.

– En Podrepantano, nuestro país –siguió diciendo entrecortadamente el fuego fatuo–, ha ocurrido algo... algo incomprensible... Es decir, está ocurriendo aún... Es difícil describirlo... empezó por, es decir... Bueno, al este de nuestro país hay un lago... o, mejor dicho, había... llamado Cálidocaldo. Y todo empezó porque, un día, el lago de Cálidocaldo no estaba ya allí... Simplemente había desaparecido, ¿comprendéis?

– ¿Quiere usted decir –preguntó Úckuck– que se secó?

– No –repuso el fuego fatuo–, en tal caso habría ahora allí un lago seco. Pero no es así. Donde estaba el lago no hay nada... Simplemente nada, ¿comprendéis?

– ¿Un agujero? –gruñó el comerrocas.

– No, tampoco un agujero –el fuego fatuo parecía cada vez más desamparado–. Un agujero es algo. Y allí no hay nada.

Los otros tres mensajeros intercambiaron miradas.

– ¿Qué aspecto tiene... huyhuy... esa nada? –preguntó el silfo nocturno.

– Eso es precisamente lo que es tan difícil de describir –aseguró el fuego fatuo con tristeza–. En realidad, no se parece a nada. Es como... como... Bueno, ¡no hay palabras para describirlo!

– ¿Como si uno se quedara ciego al mirar ese lugar, no? –se le ocurrió al diminutense.

El fuego fatuo lo contempló con la boca abierta.

– ¡Eso es exactamente!

Michael Ende. *La historia interminable*^c.

El objeto central de este capítulo, que asimismo sitúa el inicio de esta investigación, lo es también de una de las preguntas más longevas del discurrir humano y que más especulación

han alimentado. Poco se sabe de la nada con exactitud, pero es muy amplio y diverso el conocimiento que ha podido obtenerse de los numerosos intentos por acercarse a ella⁴; su comprobación empírica, sin embargo, se mantiene aún fuera de alcance. A pesar de esto, la preocupación por la nada o el vacío es común a la mayoría de los imaginarios, los cuales han tratado de abrazar estos conceptos a través de diferentes métodos de explicación que suelen coincidir en sus aspectos básicos.

La nada es una de las abstracciones más absolutas, abrumadoras y desasosegantes a las que puede enfrentarse el pensamiento, y durante mucho tiempo ha servido como punto de arranque de los relatos acerca del origen de la existencia. Muchas tradiciones han señalado al vacío como la antesala de la génesis universal, si bien este generalmente está ocupado por algún agente en letargo (dios o demiurgo), principio activo de aquella, o por algún elemento primigenio, principalmente un fluido. Según estas concepciones, la nada, más que un vacío total, se corresponde con un estado de inactividad, latencia o indeterminación. Esta idea ya se encuentra expresada en el «Himno de la Creación» (X 129) del *Rigveda*, uno de los libros en lengua indoeuropea más antiguos que se conocen, del que se sabe que antes de adoptar forma escrita pervivió oralmente durante siglos:

No había inexistencia ni existencia, entonces.
No existía la atmósfera ni el cielo que está más allá.
¿Qué estaba oculto? ¿Dónde? ¿Protegido por quién?
¿Había agua allí insondablemente profunda?

No había muerte ni inmortalidad entonces.
Ningún signo distinguía la noche del día.
Uno solo respiraba sin aliento por su propio poder.
Más allá de eso nada existía.

En el principio la oscuridad escondía la oscuridad.
Todo era agua indiferenciada.
Envuelto en el vacío, deviniendo,
ese uno surgió por el poder del calor.

El deseo descendió sobre eso en el principio,
siendo la primera semilla del pensamiento.
Los sabios, buscando con inteligencia en el corazón,
encontraron el nexo entre existencia e inexistencia.

Su cuerda se extendió a través.
¿Había un abajo? ¿Había un arriba?

4 Véase: <http://www.avv.org/About/History/Vacuum-Science-and-Technology-Timeline>

Había procreadores, había potencias.

Energía abajo, impulso arriba.

¿Quién sabe realmente? ¿Quién puede proclamar aquí
de dónde procede, de dónde es esta creación?

Los dioses vinieron después.

¿Quién sabe, entonces, de dónde surgió?

¿Esta creación de dónde surgió?

Quizás fue producida o quizás no.

El que la vigila desde el cielo más alto,

él sólo lo sabe. O quizás no lo sabe. (Gutman, 2011)

Otras reflexiones, sin embargo, conducen a la conclusión tajante de que el vacío no existe. Tal es el caso de Aristóteles, quien sostenía que los elementos básicos de las cosas son eternos. De acuerdo con este razonamiento, si se entiende que el vacío se produce cuando no hay ningún cuerpo, nunca puede darse esta condición ya que dichos elementos son perennes, ergo el espacio vacío no puede existir (Close, 2011: 9); de ahí su conocida sentencia: «la naturaleza aborrece el vacío».

Aunque las ideas de Aristóteles tuvieron una vigencia más prolongada en el tiempo – alrededor de dos mil años –, otros pensadores ya habían afirmado con anterioridad que nada puede originarse a partir de la nada ni desintegrarse por completo –volver a la nada– con desarrollos que se encuentran más próximos al conocimiento que actualmente se tiene sobre la materia (2011: 8): en el siglo VII a. C., Tales de Mileto postuló que debía de haber una sustancia omnipresente –a su juicio, el agua; al de Heráclito, el fuego; y al de Anaxímenes, el aire– a partir de la cual las cosas se materializan, y apuntó a la idea de que solo puede haber nada si no hay nadie que lo contemple (2011: 5). Insistiendo en las hipótesis de Tales, a mediados del siglo V a. C., Empédocles sugirió la existencia de fuerzas atractoras y repulsoras –lo que hoy se conoce como campo gravitatorio o campo eléctrico, por ejemplo–, así como del éter, una sustancia más ligera que el aire, que impediría que se formase el vacío (2011: 7). Anaxágoras, también afín a la idea de que el vacío no existe, consideraba que la creación no era sino orden resultante de un caos inicial, y defendió la existencia de elementos básicos –hoy conocidos como átomos– que *se ordenaban* modificando su estructura; es decir, apuntó a la transformación de la materia. Dado que para él esta podía dividirse infinitamente, no cabía pensar en la existencia de espacios vacíos, pues se suponía que todo el espacio está ocupado por porciones de materia de diferente tamaño; de este modo, refutó la teoría del éter de Empédocles. En el siglo IV a. C., Epicuro, Demócrito y Leucipo sentaron las bases de lo que sería el atomismo moderno razonando que, si ya hay algo ocupando un lugar, un átomo no puede pasar por ahí; en consecuencia, tal vez sí existe un vacío en el cual la materia se mueve (2011: 8).

Después de los relatos fundacionales y de las primeras aproximaciones lógicas a la cuestión del vacío, basadas en observaciones empíricas de fenómenos naturales, el siguiente avance hacia su comprensión se produjo en el siglo XVII con los experimentos llevados a cabo por Galileo, quien, a diferencia de la mayoría de los filósofos griegos, sí pensaba que el vacío era posible y trató de demostrarlo (2011: 11). Si bien en ese momento no tenía aún forma de conseguir un vacío mediante la sustracción del aire de un espacio, Galileo demostró por diferentes métodos de medición que el aire tiene peso, y sus intuiciones y resultados fueron recogidos y puestos en práctica por otros científicos como Evangelista Torricelli, discípulo suyo, Otto von Guericke, Blaise Pascal o Robert Hooke, que logró extraer el aire –y, por lo tanto, los átomos, la materia– de un espacio mayor que el conseguido por Torricelli en sus experimentos, lo cual aportó nuevas perspectivas en la observación del vacío (2011: 17).

1.1.1 SISTEMAS DE MEDICIÓN Y REPRESENTACIÓN DEL VACÍO

Las investigaciones de Hooke y de Pascal señalaron como propiedades del vacío que este, en ausencia de aire: (a) es irrespirable, (b) impide viajar al sonido –algo que ya habían anticipado los filósofos estoicos–, (c) permite que la luz lo atravesara, y (d) carece de peso medible –esto último debido a que los instrumentos empleados por Pascal no eran lo suficientemente sensibles– (Close, 2011: 17-8). Experimentos posteriores confirmaron, además, la existencia de los campos gravitatorio (Newton, s. XVII) y electromagnético (Ørsted, Faraday y Maxwell, s. XIX), que también afectan al vacío. Por otra parte, quedaban por resolver preguntas relativas a cómo influyen en él otros elementos como el espacio, el tiempo o la temperatura, de los cuales Einstein aportó perspectivas que hoy continúan vigentes, refrendadas por los avances realizados en materia de mecánica cuántica.

La precisión de los aparatos de medición determina inevitablemente la manera de apreciar y de comprender los fenómenos que tienen lugar en escalas reducidas. Karen Barad señala con acierto que medir es una forma de hacer mundos: «Las mediciones (...) no son simplemente reveladoras sino performativas. (...) la materia y el significado no preexisten, sino que están coconstituidos por intraacciones de medición» (Barad, 2012: 6)**⁵; a este respecto, plantea la duda de si es posible decir algo sobre la nada sin traicionar su naturaleza o su propia condición de posibilidad (2012: 4).

Si la intraacción de medición desempeña un papel constitutivo en aquello que se mide, entonces importa cómo algo es explorado. (...) cuando los electrones (o la luz) se miden con algún tipo de instrumento son ondas, si se miden de forma complementaria son partículas. Cabe destacar que de lo aquí hablamos no es simplemente de algún objeto

5 «Measurements (...) are not simply revelatory but performative. (...) matter and meaning do not pre-exist, but rather are co-constituted via measurement intra-actions».

reaccionando de forma distinta ante diferentes pruebas, sino *siendo* distinto. Lo que está en juego es la naturaleza misma de la naturaleza. Una ontología cuántica deconstruye la clásica: no hay objetos individuales preexistentes con límites y propiedades establecidas que precedan a alguna interacción, ni tampoco conceptos con significados establecidos que se podrían utilizar para describir su comportamiento (...). Las mediciones son prácticas de sustanciación materiales y discursivas. Y los fenómenos son configuraciones contingentes de la sustanciación (2012: 6-7)**⁶.

¿Cómo demostrar entonces la existencia de *algo* que teóricamente rechaza o anula toda existencia? ¿Cómo explicar el fenómeno de la ausencia de fenómenos si todo intento por conocer la nada, por medirla, o lo que es lo mismo, describirla, supone materializarla de algún modo? La lógica fuerza a pensar que lo que no existe es inexistente, pero esto es algo que el método científico no ha podido constatar porque su ámbito de operación no puede traspasar la barrera de lo sensible, de lo demostrable empíricamente (Reeves, 2011: 24), lo cual es *algo* al fin y al cabo. Si se conviene que la nada es la ausencia de todo, que no puede haber algo en ella, desde el punto de vista opuesto, la presencia de algo, sea lo que sea, anularía la nada. Visto desde otro ángulo, la respuesta a las preguntas anteriores depende de a qué se refiera uno con «nada» (Close, 2011: 3). Hasta la fecha, la física cuántica parece sugerir que no existe un único tipo de vacío: en función del procedimiento utilizado para aproximarse a él, este se presenta de formas variadas y plantea nuevas incógnitas lejos de afianzar su nihilidad. Si se afirma, por ejemplo, que lo que define a la nada o al vacío es la ausencia de materia, ello implica dejar fuera de consideración realidades que no son perceptibles pero sí medibles, como la energía, término que abarca conceptos claves en la construcción epistemológica del mundo tales como la gravedad o el electromagnetismo – precisamente, una de las grandes contribuciones de Einstein está contenida en la famosa ecuación $E = mc^2$, mediante la cual no solo demostró que la masa es una forma de energía, sino que la energía puede producir masa ($m = E/c^2$)–:

Mientras que en el caso del aire tenemos un medio material que sirve de apoyo a nuestra imagen mental, en el caso de la gravitación o de los campos eléctricos no tenemos tal respaldo. Contamos con el concepto y con la experiencia de sus efectos, pero no hay "algo" evidente que podamos imaginar. A pesar de ello, sus efectos se pueden medir y los

6 «If the measurement intra-action plays a constitutive role in what is measured, then it matters how something is explored. (...) when electrons (or light) are measured using some kind of apparatus, they are waves; if they are measured in a complementary way, they are particles. Notice that what we're talking about here is not simply some object *reacting* differently to different probings but *being* differently. What is at issue is the very nature of nature. A quantum ontology deconstructs the classical one: there are no pre-existing individual objects with determinate boundaries and properties that precede some interaction, nor are there any concepts with determinate meanings that could be used to describe their behavior (...). Measurements are material-discursive practices of mattering. And phenomena are contingent configurations of mattering».

campos gravitacionales y eléctricos están presentes (2011: 33)**⁷.

(...) indudablemente hay "algo" en forma de campo eléctrico intenso. Hay alguna influencia en todo el espacio causada por la presencia del núcleo atómico cargado eléctricamente. Esa influencia permanece incluso cuando se elimina cualquier otra materia que pueda haber (2011: 35)**⁸.

Igualmente fundamentales para la comprensión del mundo son los conceptos de tiempo y espacio, que asimismo son objeto de discusión en los debates sobre el vacío. A diferencia de Aristóteles, que, además de defender la eternidad de la materia elemental, consideraba que el espacio solo existe siempre y cuando esté ocupado por cuerpos, ya que estos son los que lo definen, Newton sostenía que el espacio siempre existe en forma de una matriz inalterable a la que llamaba «espacio absoluto». Einstein, sin embargo, tenía problemas con esta teoría: según sus deducciones, el espacio y el tiempo están íntimamente relacionados⁹, y son estirados y modulados por el movimiento de los cuerpos, por lo que, para él, la idea de espacio vacío es un oxímoron (2011: 46-7). En consecuencia, «Espacio, materia y tiempo son indisociables» (Reeves, 2011: 20) y relativos, es decir, que solo pueden ser determinados con arreglo al marco de referencia empleado en cada caso. En cuanto al movimiento, este es precisamente el que permite señalar la posición de la energía: por ejemplo, el campo eléctrico no es perceptible hasta que se lo hace oscilar (Close, 2011: 82). Por otra parte, si no hay movimiento –porque la temperatura es de cero absoluto (-273°C)–, la posición es indetectable (2011: 118). Todos estos aspectos pudieron ser observados a partir de los desarrollos de la mecánica cuántica, cuyas leyes demostraron que, aunque se elimine toda la materia y toda la masa de un espacio, ese supuesto vacío aún contiene energía que no le puede ser sustraída porque forma parte de él¹⁰: «la energía tampoco puede ser cero. Decir que hay un vacío que no contiene nada de esto viola el principio de incertidumbre [cuántico]. Hay una cantidad mínima conocida como energía del punto cero, pero es lo máximo que se puede conseguir» (2011: 100)*:

7 «Whereas in the case of the air we have a material medium to aid our mental image, in the case of gravitation or electric fields we do not; we have the concept and experiences of their effects but no obvious 'thing' to picture. Nonetheless their effects are measurable and gravitational and electric fields are present».

8 «(...) there is definitely a 'something' in the form of the intense electric field. There is some influence throughout space caused by the presence of the electrically charged atomic nucleus. That influence remains even when all other matter has been removed».

9 Close señala que, en la concepción lineal del tiempo, «antes del tiempo no había tiempo. De aquí es de donde surge el concepto de la Nada» [«there was no time before time. This is where the concept of the Void has flourished»] (2011: 141)**.

10 Los fenómenos no están en el mundo sino que son inherentes al mundo (Barad, 2012: 8); y lo mismo puede decirse de la actividad cuántica del vacío (2012: 13).

Puede que la Nada no tenga campos electromagnéticos promedio, pero las fluctuaciones generadas por el fenómeno del punto cero siempre están presentes, con el resultado de que no existe algo así como el espacio literalmente vacío. En la perspectiva moderna, el vacío es el estado en el que la cantidad de energía es la mínima posible, el estado en el que no se puede eliminar más energía. En la jerga científica, este estado de vacío es denominado “estado fundamental”. (...) Se pueden eliminar todas estas partículas reales hasta alcanzar el estado fundamental, pero las fluctuaciones cuánticas sobrevivirán. El vacío cuántico es como un medio (2011: 102)**¹¹.

Lo que queda en este vacío lleno de fluctuaciones cuánticas es la actividad constante de unas partículas denominadas virtuales porque, a diferencia de las llamadas reales, son casi indetectables –aparecen y desaparecen con gran rapidez– (Barad, 2012: 11), pero tienen un papel determinante en la configuración de la materia: «la mayoría de la masa de los protones y neutrones (que constituyen el núcleo y, por lo tanto, la mayor parte del átomo) no se debe a sus partículas constitutivas (los quarks), que solo representan el 1 por ciento de su masa, sino más bien a contribuciones de partículas virtuales» (2012: 14)*. Dichas partículas se encuentran en la fina línea que separa la existencia de la inexistencia, en la indeterminación ontológica (2012: 12), y representan un campo inmenso de posibilidades que indican que la materia no es algo fijo o estable sino radical y constantemente abierto y cambiante (2012: 16):

La nada no es ausencia, sino la plenitud infinita del espacio sin límites. (...) La idea de finitud como carencia es deficiente. La supuesta falta de capacidad de lo finito para contener lo infinito en su manifestación finita parece empíricamente infundada (...). La infinitud y la nada no son los puntos terminales que definen una línea. La infinitud y la nada están entrelazadas hasta el infinito de manera que cada parte infinitesimal de una siempre contiene la otra (2012: 16-7)**¹².

¿En qué medida afecta esto a la nihilidad? Las conclusiones que hasta ahora se han alcanzado a través del método científico y que se encuentran sintetizadas en las páginas anteriores indican que el vacío es indeterminable ontológicamente, pero no incierto

11 «The Void may have no electromagnetic fields on the average, but fluctuations driven by the zero point phenomenon are always present with the result that there is no such thing as literally empty space. In the modern perspective, the vacuum is the state where the amount of energy is the minimum possible; it is the state from which no more energy can be removed. In scientific jargon this state of vacuum is called the 'ground state'. (...) You can remove all of these real particles until you reach the ground state, but the quantum fluctuations will still survive. The quantum vacuum is like a medium ».

12 «Nothingness is not absence, but the infinite plenitude of openness. (...) The idea of finitude as lack is lacking. The presumed lack of ability of the finite to hold the infinite in its finite manifestation seems empirically unfounded (...). Infinity and nothingness are not the termination points defining a line. Infinity and nothingness are infinitely threaded through one another so that every infinitesimal bit of one always already contains the other».

epistemológicamente (2012: 8), lo cual significa que existe, pero no como comúnmente se lo representa —«El vacío, dice Badiou, es lógico y no ontológico» (Celedón, 2010). La posibilidad de una realidad carente por completo de materia y de energía es algo que, en el mejor de los casos, solo puede imaginarse, pues la mera presencia de un cuerpo para corroborarla la anularía de forma inevitable. Por otra parte, es importante tener en cuenta que el marco de referencia desde el que se observa siempre tiene una influencia sobre el objeto de estudio —en este caso, la nada—, pues este siempre está supeditado a variables como pueden ser las limitaciones perceptivas o tecnológicas; o, como los llamó Bachelard, «obstáculos epistemológicos»¹³: Heidegger planteó la incógnita de si «nuestra lógica es la instancia suprema, [de] si los argumentos que valen en la Tierra se pueden extrapolar a todo el universo» (Reeves, 2011: 22), una preocupación que la ciencia tiene asimismo muy presente. Las mencionadas limitaciones se ponen de manifiesto, por ejemplo, a la hora de pensar en planos de existencia ubicados más allá de la tercera dimensión¹⁴:

nuestras mentes han desarrollado una visión del mundo basada en nuestro sentido macroscópico del tiempo y de las tres dimensiones del espacio. Describimos la materia y la energía dentro de este constructo mental. Las paradojas sobre el “comienzo” del universo surgen cuando nos limitamos a esta imagen mental (Close, 2011: 143)**¹⁵.

Es en este marco donde inevitablemente se inscribe esta investigación. Las cuestiones relacionadas con la nada también han sido el objeto de interés de múltiples manifestaciones artísticas que han buscado formas de materializarla plásticamente a través de diversos procedimientos. Una de las representaciones más habituales del vacío absoluto ha sido la del monocromo pictórico, en especial el realizado en blanco o negro, por ser considerados ambos no colores y porque simbólicamente comunican con inmediatez la tradicional oposición binaria de luz y oscuridad, o de todo y nada, que puebla la mayoría de los imaginarios culturales. Es el caso, por ejemplo, de uno de los grabados que ilustran *Utriusque Cosmi, Maioris scilicet et Minoris, metaphysica, physica, atque technica Historia* (La historia metafísica, física y técnica de los dos mundos, a saber el mayor y el menor) de Robert Fludd (1617), que

13 A este respecto, véase también *Maneras de hacer mundos* de Nelson Goodman (1978).

14 Las deducciones de Einstein y de la física cuántica abrieron la puerta a la intuición de que la materia podría ocupar dos lugares simultáneamente o cambiar de una dimensión a otra, lo cual explicaría el comportamiento de ciertas partículas inestables: «las partículas que surgen de la quinta dimensión o que desaparecen en ella podrían ser una señal en el GCH —Gran Colisionador de Hadrones— de que el espacio-tiempo es como el queso Emmental y que está permeado por pequeñas burbujas que se encuentran en el límite de nuestras actuales capacidades de medición» [«particles appearing from the fifth dimension, or disappearing into it, could be a signal at the LHC [Large Hadron Collider] that space-time is indeed, like Emmenthal cheese, permeated with little bubbles which are at the edge of our present abilities to measure»] (Close, 2011: 140)**.

15 «our minds have developed a view of the world based on our macroscopic sense of time and three space dimensions. We describe matter and energy within this mental construct. Paradoxes about the 'start' of the universe arise when we are restricted to this mental picture».

representa un cuadrado negro a cada uno de cuyos lados figura la leyenda «*Et sic in infinitum*» («Y así hasta el infinito»); de los icónicos *Cuadrado negro* (1913) y *Composición suprematista: Blanco sobre blanco* (1918) de Kazimir Malévich, con los cuales se alcanzó el llamado «grado cero de la pintura» –una expresión popularizada con posterioridad al célebre ensayo de Barthes (1953) «El grado cero de la escritura»–; o, con un resultado similar, la pintura de Ad Reinhardt, quien en 1953 redactó sus «Doce reglas para una nueva Academia», con las que defendió su idea de un arte puro basado en la ausencia de textura, pincelada, dibujo, forma, diseño, color, luz, espacio, tiempo, escala o tamaño, movimiento y objeto o tema. En sus palabras: «El buen arte solo puede definirse como exclusivo, negativo, absoluto y atemporal» (en Rose ed., 1975: 204)*. Yves Klein, no obstante, escogería el azul (IKB) como el color de la inmaterialidad. Pero hay otros acercamientos artísticos que presentan un interés especial para este estudio por su relación de proximidad con lo explicado previamente acerca de la ausencia de materialidad. A partir de principios del siglo veinte, la visión del mundo cambió a raíz de la publicación de las teorías de Einstein (la de la relatividad especial en 1905 y la de la relatividad general en 1915) y de los avances en materia de mecánica cuántica a mediados de la segunda década. Estos enfoques fueron cobrando presencia en los discursos artísticos a medida que estos se hibridaban con otras áreas de conocimiento afines a sus intereses; de este modo, aparecen conceptos como «infraleve» (acuñado por Marcel Duchamp en 1935), «inmaterial» (utilizado por Yves Klein en su trabajo a partir de 1958) o «desmaterialización» (escogido por John Chandler y Lucy Lippard para referirse a ciertos cambios en los modos de hacer artísticos en un artículo de 1968). Dichos términos, que por lo general aluden a las posibilidades de lo pequeño, a los límites de la percepción o a lo infinitesimal, marcarán el vocabulario estético de la época y tendrán una notable influencia en lo sucesivo.

1.2 LA PROBLEMÁTICA DE LA INMATERIALIDAD. PRINCIPALES USOS DEL TÉRMINO

Ni por un minuto piensen que desear e imaginar no tienen efectos materiales.

Karen Barad^{*b}.

La pugna dialéctica entre las distintas maneras de aproximarse a la cuestión de la nada ha estado tradicionalmente polarizada en dos posturas principales: una de corte materialista, cuya concepción del vacío depende de su comprobación exclusivamente empírica, y otra de tipo espiritual, también llamada inmaterialista o idealista, que defiende la existencia de la nada en un plano situado fuera de las fronteras físicas y perceptivas. En 1953, Gaston Bachelard planteó un enfoque intermedio al que denominó materialismo racional, en el cual

señalaba las limitaciones de la ciencia –su incapacidad de producir verdades absolutas– y apelaba a la inseparabilidad de racionalismo y empirismo en la construcción del conocimiento. Un conocimiento que, como también señala Barad (2012: 6), lejos de ser conclusivo e inamovible, es fruto de un constante proceso de construcción activo, o lo que es lo mismo, performativo.

El pensamiento de Bachelard tuvo una notable influencia en el trabajo de uno de los primeros artistas que persiguieron el ideal de la inmaterialidad, Yves Klein, si bien este lo hizo desde un planteamiento marcadamente espiritual y alquímico cuya raigambre se encuentra en la filosofía rosacruz de Max Heindel –Kynaston McShine conjetura que Klein a menudo parece utilizar el término «inmaterial» como sinónimo de «elemental» (en Restany, Descargues y McShine, 1967: 8). No obstante, su búsqueda de otras sensibilidades a través de las muchas formas que adoptó su trabajo anticipó preocupaciones y actitudes que comenzaban a estar presentes en el arte a finales de los años cincuenta. La inmaterialidad, que para Klein y Heindel era un estado emancipado de la corporeidad, terminó siendo reclamada para la causa del antiarte como forma de superación de la obra-objeto-fetiché. Al liberarse de lo corporal o lo tangible, el arte, presumiblemente, se emanciparía de las lógicas sistémicas y mercantiles que lo condicionan y limitan, cumpliendo así el ideal vanguardista de fusión con la vida, de fluir libre. A finales de la década de los sesenta, John Chandler y Lucy Lippard se refirieron a este giro como «la desmaterialización del arte» para destacar la desligadura de las ideas y la materia que había provocado una supuesta disminución drástica de los componentes físicos y visuales de la obra de arte –un acontecimiento más radical que el grado cero pictórico alcanzado por Malévich medio siglo atrás, que, no obstante, advertían, no debe ser entendido en un sentido nihilista (en Alberro y Stimson, 1999: 47). Sin embargo, la elección del término «desmaterialización» fue rápidamente cuestionada por muchos por considerarlo inexacto, aun siendo metafórico. La respuesta que Lippard y Chandler recibieron de Terry Atkinson en representación de Art & Language es ampliamente conocida:

Creo que en el caso del proceso sobre el que entiendo que trata su artículo, este uso tiene varias limitaciones, en cuanto que el proceso de desmaterialización no es, en un sentido estricto, el proceso (énfasis cómo lo entiendo) que ustedes describen. (...)

...El *Oxford English Dictionary* define “desmaterialización” como “privar de las cualidades materiales”. Parecería apropiado definir entonces la materia de la siguiente manera: forma de energía especializada que tiene los atributos de masa y extensión en el tiempo y con la cual nos familiarizamos a través de nuestros sentidos corporales. Por esta razón, resulta evidente que cuando una entidad material se desmaterializa no se vuelve simplemente no visible (a diferencia de invisible), sino que se convierte en una entidad que no puede ser percibida por ninguno de nuestros sentidos. En cuanto a sus cualidades materiales, es simplemente una no entidad. Por tanto, me parece que, si hablan de objetos artísticos que se desmaterializan, tendrían que hablar de objetos de los que no queda

rastros materiales. Si, por el contrario, están diciendo, o insinuando mediante una licencia metafórica, que algunos artistas actuales utilizan entidades inmateriales para demostrar ideas, entonces estarían hablando de ideas que nunca habrían tenido concreción material. Indudablemente, eso no significa que, porque un objeto sea invisible, o menos visible de lo que era, o menos visible que otro, haya tenido lugar un proceso de desmaterialización. Si se me permite hacer una referencia más específica a su artículo me gustaría continuar de manera posliminar.

Todos los ejemplos de obras de arte (ideas) a los que se refieren en su artículo son, salvo pocas excepciones, objetos artísticos. Quizá no puedan asimilarse al objeto artístico tal como lo conocemos en su estado material tradicional, pero, no obstante, son materia en alguna de sus formas, ya sea en estado sólido, líquido o gaseoso. Es en esta cuestión del estado material en la que se basa mi prudencia a la hora de hacer un uso metafórico de la desmaterialización. (...) Considero que su artículo es un documento importante al señalar algunas direcciones de la sensibilidad artística recientemente desarrolladas (y que parece estar llevando las extensiones del arte cada vez más hacia áreas antes no consideradas de la incumbencia del artista). Pero creo que cualquier elucidación, extrapolación, explicación, formulación, etc. de tal desarrollo tendrá que desarrollar y usar una terminología y una dialéctica mucho más rigurosas que las que tradicionalmente se usan para describir las acciones y objetos resultantes de un embrollo en lo que se conoce como procedimientos artísticos; procedimientos que, después de todo, tienen una descarada y rabiosa base poética y romántica. (Puede ser más que posible que gran parte de lo que se considera una gran crítica de arte pueda llegar a ser una gran ficción de arte).

En este punto, me gustaría reiterar brevemente algunos de los aspectos de su artículo que me han interesado y que he mencionado en lo precedente. La materia es una forma especializada de energía; la energía radiante es la única forma en que puede existir la energía en ausencia de la materia. Así pues, cuando tiene lugar la desmaterialización, eso significa, en lo que a fenómenos físicos se refiere, la conversión (utilizo este término con cautela) de un estado matérico a un estado de energía radiante; de ello se deriva que la energía ni se crea ni se destruye. Pero, además, si habláramos de una forma de arte que empleara energía irradiada, estaríamos abocados a la contradicción de hablar de una forma sin forma y podemos imaginar las acrobacias verbales que podrían tener lugar cuando la romántica metáfora se aplicara a cuestiones relativas a las formas-sin forma (no materiales) y a las formas materiales. La filosofía de lo que se llama estética, puesto que en último término se apoya en lo que se llama contexto de la obra de arte, solo está preparada, a lo sumo, con herramientas filosóficas para tratar los problemas de un arte que depende absolutamente de la producción de entidades de estado matérico. Los defectos de esas herramientas son lo suficientemente evidentes para que se vea esta limitación de los objetos materiales; una vez roto este límite apenas parece que estos defectos sean dignos de tenerse en consideración, puesto que el sofisma de todo el planteamiento se abandona como no aplicable a un procedimiento artístico que registra su información en palabras y en el que las consiguientes cualidades materiales de la

entidad producida (es decir, páginas mecanografiadas, etc.) no tienen necesariamente nada que ver con la idea, es decir, "se lee sobre" la idea más que "se mira". El que un arte sea directamente material y otro produzca una entidad material solo como un producto derivado de la necesidad de dejar registrada la idea no significa que este último esté conectado al primero por ningún proceso de desmaterialización.

(...) Las ecuaciones, fórmulas, entidades teóricas, etc., normalmente son registradas en forma de palabra-signo-escrito y cualquier criterio estético que se les aplique suele estar relacionado con el nivel de eficacia con el que el formato escrito expresa información relevante sobre el estado, situación, etc. que trata de describir/explicar. Si se me permite hacer una analogía, les pido que piensen en lo siguiente: un hombre tiene un mapa del que sabe que contiene la información que le indica cómo ir de A a B. Sin embargo, como no dispone de los conocimientos necesarios de lectura de mapas, no puede leerlo. Si a continuación dice que el mapa es muy bonito, no puede estar juzgándolo como bello con arreglo a la información que contiene como mapa, sino que habla de él de otra forma. Cuando un científico habla de la belleza de una ecuación, esta belleza es juzgada según la naturaleza de sus conocimientos sobre lectura de ecuaciones, que son los que le proporcionan los fundamentos para hacer juicios sobre hasta qué punto es una ecuación de buena. Si simplemente mira el objeto "ecuación" en vez de mirarlo-leerlo, su juicio se basará en otro tipo de belleza (en Alberro y Stimson, 1999: 52-8)**¹⁶.

16 «I think in the case of the process I understand your article to be concerned with, such a usage has a number of shortcomings in as far as the process of dematerialization is not in any strict sense the process (I emphasize as I understand it) you are describing. (...)

»...The Oxford English Dictionary defines "dematerialization" as "to deprive of material qualities." It would seem appropriate here to define matter as follows: a specialized form of energy which has the attributes of mass and extension in time, and with which we become acquainted through our bodily senses. It is more than plain then that when a material entity becomes dematerialized it does not simply become non-visible (as opposed to invisible), it becomes an entity which cannot be perceived by any of our senses. As far as material qualities go it is simply a non-entity. Thus it seems to me that if you are talking about art-objects dematerializing, then you would be obliged to talk about objects of which there was now no material trace; if, on the other hand, you are talking or implying, by virtue of the metaphorical license, that some artists today are using immaterial entities to demonstrate ideas, then you would be talking of ideas that had never had any material concretization. It certainly does not follow that because an object is invisible, or is less visible than it was, or is less visible than another object, that any process of dematerialization has taken place. If I might be permitted to make more specific reference to your article I would like to continue in the postliminary manner.

»All the examples of art-works (ideas) you refer to in your article are, with few exceptions, art-objects. They may not be an art-object as we know it in its traditional matter-state, but they are nevertheless matter in one of its forms, either solid-state, gas-state, liquid-state. And it is on this question of matter-state that my caution with regard to the metaphorical usage of dematerialization is centered upon. (...) I consider your article to be an important document in pointing out some recently developed directions of artistic sensibility (and which appears to be carrying the extensions of art more and more into areas regarded previously as not the business of the artist). But I think that any elucidation, extrapolation, explication, formulation, etc. of such a

Por otra parte, Thierry Davila señala que, al margen de su discutida exactitud, otra importante limitación de la desmaterialización es que la especificidad del periodo estudiado por Lippard y Chandler es tal que parece dar por supuesto que no hay referentes históricos anteriores al momento descrito¹⁷, lo cual supone eludir figuras imprescindibles, como Duchamp o Leonardo¹⁸, que comparten las mismas preocupaciones con los artistas señalados por Lippard y Chandler, al igual que con muchos otros más contemporáneos. Davila también aporta el ejemplo de los filósofos estoicos, para quienes existen cuatro tipos de incorporeidad (*asómaton*): lo expresable, el vacío, el tiempo y el espacio. De acuerdo con el pensamiento

development will itself have to develop and use a far more stringent terminology and dialectic than that traditionally used to describe the acts and resultant objects of an embroilment in what are called artmaking procedures; procedures which, after all, have a blatant and rabid poetic and romantic basis. (It may be more than a possibility that a lot of what is considered to be great art criticism may yet turn out to be great art fiction.)

»I wish at this point to reiterate briefly some of the aspects of your article which have interested me and which I have touched upon in the foregoing. Matter is a specialized form of energy, radiant energy is the only form in which energy can exist in the absence of matter. Thus when dematerialization takes place it means, in terms of physical phenomena, the conversion (I use this word guardedly) of a state of matter into that of radiant energy; this follows as energy can never be created or destroyed. But further, if one were to speak of an art-form that used radiant energy, then one would be committed to the contradiction of speaking of a formless form, and one can imagine the verbal acrobatics that might take place when the romantic metaphor was put to work on questions concerning formless-forms (non-material) and material forms. The philosophy of what is called aesthetics relying finally, as it does, on what it has called the content of the art work is at the most only fitted with the philosophical tools to deal with problems of an art that absolutely counts upon the production of matter-state entities. The shortcomings of such philosophical tools are plain enough to see inside this limit of material objects. Once this limit is broken these shortcomings hardly seem worth considering, as the sophistry of the whole framework is dismissed as being not applicable to an art procedure that records its information in words, and the consequent material qualities of the entity produced (i.e. typewritten sheet, etc.) do not necessarily have anything to do with the idea. That is, the idea is "read about" rather than "looked at." That some art should be directly material and that other art should produce a material entity only as a necessary by-product of the need to record the idea is not at all to say that the latter is connected by any process of dematerialization to the former.

»(...) Equations, formulae, theoretical entities, etc. are normally recorded in written-sign-word form and obviously any aesthetic criteria applied to them are usually related to how effectively the written format expresses the information relevant to the state, situation, etc. it is seeking to describe/explain. If I may be allowed to pursue an analogy here, consider the following. A man has in his possession a map which he knows contains the information instructing him how to get from A to B, but because he has not had an adequate course in map-reading he cannot read the map. If he then says the map has great beauty, then he cannot be judging this map to have beauty according to the information presented by the map as a map, but is talking of the map in some other way. Now when a scientist talks of the beauty of an equation, his beauty is judged according to the nature of his course in equation-reading which provides him with the basis for making judgements concerning how good an equation is. If he is simply looking at the object "equation" rather than reading-looking at the object "equation" then his judgement of the beauty of the equation is according some other kind of beauty to it».

estoico, estos son estados liminares que, pese a que afectan a las realidades corpóreas, no pueden gozar de la misma consideración que estas; se trata de «objetos del pensamiento» que constituyen una especie de «nada» que, en cualquier caso, no es absoluta ni se encuentra separada del mundo corporal, sino, como apunta Émile Bréhier, en el «límite ideal e irreal de su acción». Como propone Davila, sería más acertado y modesto señalar a través de la desmaterialización aquello a lo que Derrida se refiere como una «“contemporaneidad” [que] no es histórica en el sentido ordinario del término» sino que es intemporal. A su juicio, «la incorporeidad y la desmaterialización participan de una contemporaneidad anacrónica que libera a la segunda de su condicionamiento cronológico» (2010: 190-3)*.

Con todo, el uso de esta palabra se consolidó debido en gran medida al trabajo recopilatorio realizado por Lippard y publicado en 1973 con el título *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, en el que recogió muchas de estas manifestaciones «desmaterializadas» junto a otras actividades realizadas y divulgadas en ese periodo, como extractos de textos, documentos, entrevistas y coloquios. En el prefacio del libro, la autora señala:

Desde que escribí por vez primera sobre el tema, en 1967, se me ha puntualizado a menudo que desmaterialización es un término impreciso, que un trozo de papel o una fotografía son objetos, o algo tan «material» como una tonelada de plomo. Concedido. Pero, a falta de un término mejor, me he continuado refiriendo a un proceso de desmaterialización, o a una retirada del énfasis sobre los aspectos materiales (singularidad, permanencia, atractivo decorativo) (Lippard, 2004: 33).

La falta de una terminología más adecuada para hablar de los muchos cambios experimentados en el ámbito de las prácticas artísticas en el espacio temporal demarcado por Lippard afianzó el uso de «desmaterialización» haciéndolo extensivo a planteamientos muy desiguales que, no obstante, mantienen una vinculación indiscutible con lo material en términos de resultados. Fue Lippard quien ya en el título de su compilación calificó de «áreas de denominación vagas» a las taxonomías de arte minimal, antiforma, arte de sistemas, arte de la tierra o arte procesual, a las cuales relacionó bajo el paraguas de la desmaterialización junto con el también vagamente denominado arte conceptual, arte de la información o arte

17 Aunque reconoce (2010: 191), con Georges Canguilhem, que la figura del precursor es un «falso objeto histórico» cuyo efecto es la homogeneización lógica del tiempo, al cual se concede mayor importancia que a la relevancia que la singularidad histórica tiene por derecho propio. Esta misma idea es asimismo señalada por Rosalind Krauss (1979) en «La escultura en el campo expandido».

18 En los estudios que Leonardo dedica en sus *Cuadernos* a los movimientos del agua y del aire, identifica dos tipos de movimientos: uno material (visible, corporal) y otro inmaterial (imperceptible a simple vista, incorpóreo, espiritual o imaginario, pero que, no obstante, tiene un efecto sobre lo visible). A este último lo define como una fuerza invisible, espiritual, que se manifiesta en los cuerpos, que luchan por mantener su estado o inercia natural. Para Leonardo, la nada era un «ser incorpóreo» o *essere di nulla* (2010: 192-3).

de la idea, eje central del libro. En consecuencia, es razonable que esta amplitud de panorama no contribuyese a definir el campo con mayor precisión.

Aunque muchos manifestaron su desacuerdo con el término «desmaterialización» –y con otras denominaciones como «arte conceptual»– señalando sus contradicciones –Jeff Wall declaraba en un texto de 1971, del que se incluye un extracto en *Seis Años*: «La desmaterialización es la verdad del materialismo aunque sea ingenua ("hacer más con menos") o filosófica. Es más, la producción masiva de resultados físicos es la condición mínima necesaria para la desmaterialización del efecto; disolución de la singularidad física a través de la técnica» (Lippard, 2004: 304)–, las alusiones a la inmaterialidad eran frecuentes en los discursos teóricos y artísticos. Por ejemplo, en «Cuatro entrevistas» con Arthur R. Rose (publicada en *Arts Magazine* en febrero de 1969), Joseph Kosuth declara a propósito de su trabajo:

Mi obra actual, que consiste en definiciones tomadas del diccionario, trata de los múltiples aspectos de la idea de cualquier cosa. He cambiado la forma de presentación de la ampliación del negativo fotográfico montado a la compra de espacios en periódicos y revistas (...). De esta forma se acentúa la inmaterialidad de la obra y queda rota cualquier relación con la pintura. La nueva obra no se relaciona con un objeto anterior –es accesible a tanta gente como esté interesada, no es decorativa– y no tiene nada que ver con la arquitectura (...) (en Lippard, 2004: 121; el subrayado es mío)¹⁹.

Sobre la práctica de Victor Burgin, Lucy Lippard refiere:

Los vehículos y los sistemas de Burgin son lingüísticos, mientras que sus implicaciones son perceptivas y de comportamiento. El reconocimiento que uno hace del sistema permanece inalterado mientras que lo que se experimenta cambia cuando la obra se exhibe en diferentes espacios (...). Esa experiencia, sin embargo, es muy abstracta, en el sentido de que remite continuamente a los procesos mentales por medio de las condiciones físicas que impone. Burgin ha colocado objetos estéticos que están «en parte situados en el espacio real y en parte en el espacio psicológico» con el resultado de que «se crea un objeto inmaterial que es meramente una función del comportamiento perceptivo, pero que admite atributos de fisicidad desde su emplazamiento material» (2004: 249; el subrayado es mío).

Por otra parte, Hanne Darboven, en una declaración que remitió a Lucy Lippard en 1968, afirma: «las ideas no dependen de los materiales. La naturaleza de las ideas es la

19 Nótese cómo la descripción que hace Kosuth de su trabajo coincide con los aspectos materiales que pierden importancia en el proceso de desmaterialización según la enumeración de Lippard en la cita anterior.

inmaterialidad» (en Alberro y Stimson, 1999: 62)**²⁰. Y, más recientemente, en 2006, Reiner Ruthenbeck sentencia: «nos dirigimos hacia un arte inmaterial, aunque a pasos pequeños»**²¹.

En estas explicaciones se hace evidente que no hay una intención de ruptura radical con lo material. Más bien sucede que la configuración de la obra de arte en términos de materialidad pasa a considerarse contingente –algo que también señalaron Lawrence Weiner (*Declaration of Intent*, 1968), de nuevo Kosuth, esta vez de forma más tajante: «los objetos son conceptualmente irrelevantes para la condición del arte» (en Alberro y Stimson, 1999: 172)**²², y Sol LeWitt (Karshan, 1970: 55)²³; o, desde otro punto de vista, Karen Barad (2012: 7) cuando se refiere a los fenómenos como «configuraciones contingentes de la materia». La ruptura se produce, entonces, con los límites del objeto artístico: estos ya no se reducen a sus fronteras materiales, de modo que ya no resultan en una forma concreta o fija, y quedan situados, en una analogía con el vacío cuántico, en el terreno «radicalmente abierto» y lleno de posibilidades de la indeterminación ontológica (2012: 16). O, desde el punto de vista semiótico, la obra de arte se identifica con un signo, que, como tal, une al significante con su significado (Dan Graham, 1966, en Alberro y Stimson, 1999: 381). De todo esto cabe deducir, en definitiva, que el hecho de que los objetos sean irrelevantes no significa que sean inexistentes o que puedan eliminarse por completo.

La idea de que la materialidad del fenómeno artístico es contingente facilitó la aplicación extensiva del término «inmaterial» a otras prácticas no objetuales. En el caso de las corporales, de acción o de comportamiento, la inmaterialidad se ha interpretado lógicamente como el cambio de estado de la materia a la energía y, de esta, al acto (Grammatikopoulou, 2012). Asimismo, estas manifestaciones suelen relacionarse con la inmaterialidad por su carácter impermanente, ya que, salvo que sean documentadas, no dejan rastro de sí una vez han acontecido –al igual que ocurre con el sonido si no es registrado. Estas aproximaciones se vieron reforzadas por propuestas teóricas como la desarrollada por Maurizio Lazzarato (1996) a propósito del «trabajo inmaterial», caracterizado por la progresiva importancia del papel que las tareas intelectuales y subjetivas adquieren en el sistema de producción

20 «ideas do not depend on materials. The nature of ideas is immateriality».

21 «we are moving towards immaterial art, yet we only approach it in small steps» (<http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/reiner-ruthenbeck>).

22 «objects are conceptually irrelevant to the condition of art».

23 «Si el artista lleva a cabo esta idea y le da una forma visible, entonces todos los pasos del proceso son importantes. La propia idea, aunque no se haga visual, es una obra de arte tanto como lo es cualquier producto terminado. Todos los pasos que intervienen –garabatos, esbozos, dibujos, obras fallidas, modelos, estudios, pensamientos, conversaciones– son interesantes. Aquellos que muestran el proceso de pensamiento del artista a veces son más interesantes que el producto final» [«If the artist carries through his idea and makes it into visible form, then all the steps in the process are of importance. The idea itself, even if not made visual is as much a work of art as any finished product. All intervening steps –scribbles, sketches, drawings, failed work, models, studies, thoughts, conversations– are of interest. Those that show the thought process of the artist are sometimes more interesting than the final product»]**.

posfordista a partir de principios de los años setenta, un momento en el que las artes de acción experimentaron una considerable expansión. En este contexto, la fusión trabajo-vida ofrece una perspectiva interesante en relación con el reclamo de la fusión arte-vida por lo que respecta, por ejemplo, a la capitalización de los afectos o de las tareas analíticas y simbólicas, y a la conversión en trabajo de numerosos aspectos que antes se consideraban ajenos a las lógicas productivas y a sus sistemas de valoración y transacción. No sorprende, pues, que muchas manifestaciones de arte de acción hayan terminado insertas en los circuitos de intercambio de bienes y servicios, por más que, en teoría, inicialmente se reivindicara su emancipación de estos ámbitos. Un ejemplo claro y actual de esta realidad se encuentra en el trabajo de Tino Sehgal, al que muchas veces se ha denominado inmaterial (Bishop, 2005; Midgette, 2007; Davis, 2010; Simonini, 2011; Ibrahim, 2012), el cual no solo opera declaradamente dentro de los márgenes del mercado sino que representa con elocuencia el mencionado salto de la materia a la energía y al acto. De él se ocuparán partes posteriores de esta investigación.

Por otro lado, el hecho de que el arte pasase de estar orientado principalmente hacia la producción de objetos a ocuparse, en cambio, de la generación de sistemas de transmisión de información acercó el discurso artístico a lenguajes empleados sobre todo en el ámbito de las ciencias de la comunicación. Meses después de la publicación del artículo de Lippard y Chandler, Jack Burnham se refería a los recientes giros en las artes en estos términos en sus ensayos «Systems Esthetics» (1968) y «Real Time Systems» (1969): «Estamos en la transición desde una *cultura orientada a los objetos* hacia una *cultura orientada a los sistemas*. Aquí el cambio procede no de las *cosas*, sino de *cómo se hacen*. (...) un sistema es, citando al biólogo de sistemas Ludwig von Bertalanffy, un "complejo de componentes en interacción" formado por materia, energía e información dispuestas en varios niveles de organización» (1968: 31-2)**²⁴; «El objeto de arte es, de hecho, un "disparador" de información» (1969: 50)**²⁵.

En 1970, Burnham organizó una exposición en el Jewish Museum de Nueva York, cuyo título, *Software*, era una forma metafórica de referirse a «ideas, procesos y sistemas en oposición al "*hardware*" de las tradicionales prácticas artísticas objetuales» (Krysa, 2006: 8)*. En el catálogo, Burnham puntualizaba que con este término no se refería a «arte tecnológico» (1970: 14), sino que con él pretendía subrayar

los efectos del control y de las técnicas de comunicación contemporáneos en manos de los artistas. (...) el alejamiento de los objetos artísticos ha sido precipitado por la preocupación por los sistemas naturales y humanos, los procesos y las relaciones ecológicas –todas las implicaciones filosófico-lingüísticas del Arte Conceptual. Todos estos intereses tienen que

24 «We are now in transition from an *object-oriented* to a *systems-oriented culture*. Here change emanates, not from *things*, but from *the way things are done*. (...) a system is, to quote the systems biologist, Ludwig von Bertalanffy, a "complex of components in interaction," comprised of material, energy, and information in various degrees of organization».

25 «The art object is, in effect, an information "trigger"».

ver con un arte que es transaccional y tratan con estructuras subyacentes de comunicación o de intercambio de energía en lugar de con apariencias abstractas (1970: 10-1)*²⁶.

En este sentido,

Software considera la apariencia percibida del objeto artístico como una fracción de toda la estructura comunicativa que rodea a cualquier arte. (...)

Las máquinas en *Software* no deberían ser consideradas objetos artísticos sino meros transductores, es decir, medios de transmisión de información que pueden o no ser relevantes para el arte.

(...) los materiales impresos que transmiten muchas de las obras conceptuales de la exposición no son arte en sí mismos. Más bien, sus conceptos y procesos, tal y como se perciben, recapitulan experiencias artísticas (1970: 12)**²⁷.

De acuerdo con estas afirmaciones, el símil es asimismo aplicable a las prácticas corporales, de manera que el cuerpo puede ser entendido como *hardware*, y el comportamiento como *software* (1970: 12).

A mediados de la década de los ochenta, Jean-François Lyotard (1985) se sirvió de la noción de inmaterialidad para dar título a la exposición *Les Immatériaux*, que comisarió junto a Thierry Chaput en el Centre Georges Pompidou, mediante la cual buscaba reflejar el paso de la modernidad a la posmodernidad, significado en gran medida por los avances de las tecnologías de las telecomunicaciones. Para Lyotard, estos habían contribuido al surgimiento de nuevas relaciones con, y dimensiones de, la materialidad:

El título de la exposición *Les Immatériaux* expresa una forma de resistencia contra la concepción moderna de materialidad. El título original del proyecto que el CCI [Centre de Création Industrielle] había iniciado en 1981 antes de la incorporación de Lyotard en 1983 era *Création et matériaux nouveaux*. Este título se cambió en varias ocasiones: *Matériau et création*, *Matériaux nouveaux et création*, *La Matière dans tous ses états*, antes de ser presentado finalmente ante el público como *Les Immatériaux*. La raíz etimológica *mât* hace referencia a elaborar a mano, medir y construir. A partir de Descartes, los pensadores

26 «the effects of contemporary control and communication techniques in the hands of artists. (...) the movement away from art objects has been precipitated by concerns with natural and man-made systems, processes, ecological relationships, all the philosophical-linguistic involvement of Conceptual Art. All of these interests deal with art which is transactional; they deal with underlying structures of communication or energy exchange instead of abstract appearances».

27 «*Software* regards the perceived appearance of the art object as a fraction of the entire communication structure surrounding any art. (...) The machines in *Software* should not be regarded as art objects; instead they are merely transducers, that is, means of relaying information which may or may not have relevance to art. (...) the printed materials which convey many of the conceptual works in the exhibition are not art in themselves; rather their concepts and processes, as perceived, recapitulate art experiences».

modernos imaginan un dualismo y, por tanto, una oposición entre la *res cogitans* y la *res extensa*. La mente que piensa se convierte en la base del conocimiento y en el juez que decide lo que es real. En palabras de Lyotard: "en la tradición de la modernidad, la relación del ser humano con los materiales está fijada por el programa cartesiano: convertirse en maestro y dueño de la naturaleza. (...)". Por esta razón, Lyotard consideraba que un título como *matériaux nouveaux* solo perpetuaba la concepción moderna, mientras que el prefijo "im-" podía introducir un momento de autorreflexión (Hui y Broeckmann, 2015: 10)**²⁸.

El concepto de inmaterialidad defendido por Lyotard encierra una gran complejidad por las múltiples acepciones y asociaciones conceptuales que el pensador construyó a partir de él, sobre las cuales disertó en un texto escrito un año antes de la celebración de la muestra. Para empezar, la inmaterialidad representa para Lyotard la ruptura con la modernidad y con las ideas que la sostenían, como el mencionado dualismo cuerpo-mente:

al titular esta exposición *Les Immatériaux* queremos señalar, entre otras cosas, que se trata de contribuir a una especie de trabajo de duelo por la modernidad. Tenemos que estar de luto por la modernidad, o al menos por ciertos aspectos de la modernidad que hoy parecen ilusorios o peligrosos, y debemos proponerlo precisamente con motivo de la reflexión sobre la estructura de la comunicación y sobre su pertinencia en el contexto contemporáneo. Yo diría, adelantándome un poco, que lo sorprendente de la finalización del proyecto moderno (...) es que, a un nivel tecnocientífico, se puede ver una especie de refuerzo, casi una exageración, de la relación íntima entre la mente y las cosas. Por ejemplo, el *software*, que se está volviendo de uso general a todos los niveles, es mente integrada en la materia. Productos sintéticos como los polímeros y todos los derivados químicos son materiales surgidos del conocimiento, están instigados por la mente. Las manipulaciones bioquímicas, o más concretamente, biogenéticas, muestran que la propia mente, en sus características y propiedades más íntimas, puede ser tratada como materia porque que es materia (Lyotard, 1984, en Hui y Broeckmann, 2015: 32-3)**²⁹.

28 «The title of the exhibition *Les Immatériaux* demonstrates a form of resistance against the modern conception of materiality. The original title for the project that the CCI had initiated already in 1981, before Lyotard got involved in 1983, was *Création et matériaux nouveaux*. This title was changed several times: *Matériau et création*, *Matériaux nouveaux et création*, *La Matière dans tous ses états*, before it was finally announced to the public as *Les Immatériaux*. The etymological root *mât* refers to making by hand, to measure, to construct. The moderns since Descartes conceive a dualism and hence an opposition between the *res cogitans* and the *res extensa*; the thinking mind becomes the foundation of knowledge and also the judge of what is real. As Lyotard wrote: "In the tradition of modernity, the relation of the human with materials is fixed by the Cartesian programme: to become master and possessor of nature. (...)". Hence Lyotard considered that a title such as *matériaux nouveaux* would only perpetuate the modern conception, while using the prefix im- could introduce a moment of self-reflection».

29 «by calling this exhibition *Les Immatériaux*, we mean, among other things, that it is a question of contributing to a sort of work of mourning for modernity. We must mourn for modernity, or at least

Acto seguido, comienza el despliegue asociativo. En primer lugar, Lyotard relaciona la inmaterialidad con un estado de inmadurez que vincula con la fase inicial de la condición posmoderna:

Me gustaría volver sobre algunas de las asociaciones que rodean el término "inmateriales" –y son asociaciones más que análisis. Para mí, la palabra "inmaterial" está asociada principalmente con la palabra "inmaduro" (...). Por inmaduro quiero decir que, con esta tecnociencia, al igual que con las nuevas políticas potenciales, hay algo infantil en nuestra situación contemporánea. Dentro de la figura de la modernidad, la infancia era una situación en la que lo que pertenecía a la naturaleza y lo que pertenecía a la cultura –o, más bien, lo que pertenecía a la materia y lo que pertenecía al lenguaje– aún no estaba disociado, era indiscernible y se combinaba de forma indiscernible, mezclados. Hay una especie de elemento de la naturaleza en la cultura y de elemento de la cultura en la naturaleza que es característico de la infancia (Lyotard, 1984, en Hui y Broeckmann, 2015: 34)^{**30}.

En la siguiente asociación, Lyotard conecta inmaterialidad con *increación*, o lo que es lo mismo, con aquello que no es fijo y se encuentra en constante transición (recuérdese lo mencionado anteriormente a propósito de la incesante actividad del vacío cuántico):

A continuación me gustaría asociar un segundo término con la palabra "inmaterial", el término de lo increado [*incréter*], o, si prefieren, de lo transitivo. Permítanme recordarles que el plan inicial de la exposición le dio el título de "Nuevos materiales y creación", pero después nos dimos cuenta de que cuando hablamos de creación, creatividad, sociedad

certain aspects of modernity that today seem illusory or dangerous; and we must propose this precisely on the occasion of a reflection on the structure of communication and on its pertinence to the contemporary context. I would say, to jump ahead a little, that what is striking in this completion of the modern project (...) is that, on the technoscientific level, we see a sort of reinforcement, an exaggeration almost, of the intimacy between the mind and things. For example, the software that is coming into general use on all scales is mind incorporated into matter; synthetic products, polymers for example, and all such chemical derivatives, are matters that are a result of knowledge – they are instigated by the mind. Biochemical, or more precisely, biogenetic manipulations, genetics, show that the mind itself, in its most intimate properties and characteristics, can be treated as matter, because it is matter».

- 30 «I would like to turn to some associations surrounding the term "immaterials" – and these are associations rather than analyses. For me, the word "immaterial" is associated primarily with the word "immature" (...). By immature I mean that, with this technoscience, as with this new politics in waiting, there is something childlike in our contemporary situation. Within the figure of modernity, childhood was a situation in which that which belongs to nature and that which belongs to culture – or rather, I would say, that which belongs to matter and that which belongs to language – is not yet dissociated, is indiscernible, indiscernibly combined, mixed. There is a sort of admixture of nature in culture and of culture in nature that is characteristic of childhood».

creativa (como he leído recientemente, en vez de sociedad de consumo), creador e incluso DAO [Diseño Asistido por Ordenador (o CAD, por sus siglas en inglés)], aunque también podríamos decir "creación asistida por ordenador"– interpretamos la mutación tecnológica que nos ocupa (y también el cambio histórico, no debemos olvidarlo) como algo, todavía y exclusivamente, moderno. Es decir, que, con motivo de esta mutación tecnológica concreta, básicamente pensamos que el hombre sigue intentando dominar el mundo –y a sí mismo, por supuesto– y que, al haber dado otro paso hacia este dominio o control, consigue acercarse más al ideal del creador (Lyotard, 1984, en Hui y Broeckmann, 2015: 35)**³¹.

A continuación, señala el tiempo como la dimensión propia de la inmaterialidad, una dimensión caracterizada por la inmediatez –síntoma de la idea posmoderna de presente eterno. Este es, de hecho, uno de los principales motivos por los que se califica de inmateriales a las englobadas bajo el nombre de «*time-based practices*»:

Me gustaría proseguir con un nuevo grupo de asociaciones relacionadas con el tema del tiempo. La cuestión del tiempo tendrá un papel muy importante en la exposición (...). Yo asociaría lo inmaterial con lo inmediato, en el sentido de que el dominio sobre el tiempo implica la abolición de cualquier retraso y la capacidad de intervenir aquí y ahora. (...) la otra tendencia actual en la relación del hombre con el tiempo es que, precisamente por la importancia concedida a su dominio y al valor de la inmediatez, el hombre se ve más que nunca incapaz de dominarlo, precisamente porque no es un material. Es difícil concebir el espacio sin los cuerpos que lo ocupan, mientras que el tiempo, por el contrario, no solo puede ser concebido sino experimentado sin ningún cuerpo que lo ocupe. Lo que ocupa el tiempo no son cuerpos y, por tanto, en este sentido el tiempo es la forma (para hablar como Kant) por excelencia –o el medio, si prefieren– de la inmaterialidad (Lyotard, 1984, en Hui y Broeckmann, 2015: 37)**³².

31 «Next I would like to associate a second term with this word "immaterial", the term of the increate [*incréer*], or, if you prefer, the transitive. Let me remind you that the initial plan for the exhibition gave it the title "New Materials and Creation", but that we realised that, when we speak of creation, creativity, the creative society (as I have read recently, rather than consumer society), creator, and even CAD – computer aided design, but we might also say computer aided creation – we interpret the technological mutation with which we are concerned (and also the historical change – we must not forget that there) as being still, and only, modern; that is to say that basically we think that, on the occasion of this particular technological mutation, man continues to aim at the mastery of the world – and of himself of course – and that, having made one more step forward in the means of this mastery, this control, he effectively approaches the ideal of the creator».

32 «I would now like to move on to a new group of associations around the theme of time. The question of time will play a considerable role in the exhibition (...). I would associate the immaterial with the immediate, in the sense that mastery over time implies the abolition of any delay, and the capacity to intervene here and now. (...) the other tendency in the relation of man to time today is that, precisely because of the importance accorded to domination over time, and the value of immediacy, man encounters probably more than ever his incapacity to dominate time precisely

A su vez, esta modalidad temporal está estrechamente relacionada con la noción de performatividad utilizada en lingüística, lo cual permite a Lyotard vincular la inmaterialidad con la oralidad³³:

Solo quiero decir que, fundamentalmente, la conquista del ahora –la conquista del instante, del inmediatamente– hace realidad un modelo de inmediatez que encontramos en lo que los lingüistas llaman performatividad. (...) Yo diría que el proyecto moderno –y el capitalista en particular, dado que está claramente relacionado con el modelo de intercambio– es un proyecto de lo performativo. (...)

Este modelo de performatividad, que corresponde de algún modo a la conquista del ahora, implica una especie de prioridad del lenguaje o, en cualquier caso, un predominio hegemónico del lenguaje oral sobre el escrito: "Se abre la sesión" solo es performativo en el momento y en el lugar en el que opera, de una forma real y puntual (...). (...) la importancia que se le da a la voz sobre el lenguaje escrito es bien conocida por profesores y pedagogos. Los efectos de la neoalfabetización, de la dislexia, son producidos por el uso predominante del teléfono, de la televisión y de las películas sonoras (yo también incluiría los magnetófonos). Es decir, materiales que transmiten la voz en su oralidad y que tienen efectos en tiempo real. (...) En este sentido, contrapondría visión y audición como imagen y lenguaje y, por supuesto, como espacio y tiempo. Frente a sus pantallas, los seres humanos –contrariamente a lo que podríamos pensar– dejan de ser observadores y se convierten en lectores, es decir, en oyentes. De esta forma, nos encontramos a nosotros mismos enfrentados a la oposición entre las artes del tiempo y las del espacio (Lyotard, 1984, en Hui y Broeckmann, 2015: 39-40)**³⁴.

insofar as time is not a material. It is difficult to conceive of space without the bodies that occupy space, whereas time, on the contrary, can not only be conceived of but even experienced without any body occupying time; what occupies time is not bodies, and thus, in this sense, time is the form (to speak like Kant) *par excellence* – or the medium, if you prefer – of immateriality».

33 Sobre la oralidad, *infra* 3.1.7: «Oralidad y escritura. Formatos documentales alternativos a la imagen».

34 «I just want to say that fundamentally the conquest of now – the conquest of the instant, of the straightaway – realises a model of immediacy that we find in what linguists call performativity. (...) I would say that the modern project – and in particular the capitalist project, insofar as it is, obviously, linked to the model of exchange – is a project of the performative. (...)

This model of performativity, which corresponds in a certain way to the conquest of the now, implies a sort of priority of language, or in any case a hegemonic predominance of oral language over written language: "I declare the meeting open" is only performative at the moment and in the place where it operates, in actual and punctual fashion (...). (...) the importance given to the voice over written language is well known to teachers and pedagogues; effects of neo-alphabetisation, of dyslexia, are produced by the predominant use of the telephone, of television, of soundfilm (I would also include tape recorders) – that is to say, materials that transmit the voice in its orality, and which have real time effects. (...) And in this sense, I would oppose vision and hearing as image and language, and of course as space and time. In front of their screens, humans – contrary to what we might think – cease to be lookers and become readers – that is to say, essentially,

En penúltimo lugar, Lyotard asocia la inmaterialidad con aquellas dimensiones y expresiones de la sexualidad que no se corresponden con las divisiones binarias de hombre o mujer, apoyándose en lo expuesto por la psicoanalista Catherine Millot en *Exsexo: Ensayo sobre el transexualismo* (1983), a partir de cuyas palabras «Los transexuales quieren pertenecer al sexo de los ángeles» propone «angelismo» como término sinónimo alternativo para referirse a las manifestaciones indefinidas o transitivas de la identidad sexual (Lyotard, 1984, en Hui y Broeckmann, 2015: 44):

Ahora me gustaría asociar el término inmaterial con otro término cercano: el de *insexuado* o *transexuado*. (...) dado que los transexuales están relacionados con ese referente [*matière*] que es el sexo. Con referente [*matière*] señalo la referencia obligatoria del mensaje que es nuestro cuerpo, por encima de todo nuestro cuerpo socializado, en el sentido de que el cuerpo como mensaje nos enseña algo sobre el sexo, nos enseña algo sobre el sexo al que pertenecemos y donde, desgraciadamente, no tenemos más opción que ser hombre o mujer. Ahora, el fenómeno de la transexualidad (...) manifiesta claramente la indecencia de la inmaterialidad precisamente en el sentido de que niega la alternativa "hombre o mujer" con respecto a la importancia sexual del mensaje corporal. Al igual que la tecnología y los inmateriales son incrédulos con respecto a la oposición entre sujeto y objeto, yo diría que también nos hacen incrédulos en relación con la diferencia sexual. En cualquier caso, permiten que dicha incredulidad se haga visible (Lyotard, 1984, en Hui y Broeckmann, 2015: 42)**³⁵.

Finalmente, y sin profundizar en su explicación, Lyotard establece una última asociación entre inmaterialidad e inmortalidad –a la cual, a su vez, relaciona de vuelta con la noción de angelismo– (Lyotard, 1984, en Hui y Broeckmann, 2015: 44-5); inmortalidad en referencia a las nuevas posibilidades de conservación del patrimonio que hacen posible los avances tecnológicos:

listeners. In this way, we find ourselves confronting the opposition between the arts of time and the arts of space».

- 35 «I would now like to associate the term immaterial with another neighbouring term, that of the *unsexuated* or *transsexuated*. (...) insofar as transsexuals are in a relation to that referent [*matière*] that is sex. By referent [*matière*] I mean that obligatory reference of the message that is our body, above all our socialised body, in the sense that the body *qua* message teaches us something about sex, teaches us something about what sex we are, and where unfortunately one does not have any choice beyond that of being a man or a woman. Now, the phenomenon of transsexuality (...) certainly manifests the indecency of immateriality precisely in the sense that it denies the alternative "man or woman" in regard to the sexual significance of the corporeal message. Just as technology and immaterials are incredulous in regard to the opposition between subject and object, I would say that they also make us incredulous in relation to sexual difference. In any case, they allow this incredulity in regard to sexual difference to become visible».

Aparte de los documentos escritos e impresos, y las pinturas en papel, pergamino o lienzo, nada sobrevivió de una civilización excepto sus montones de basura y sus monumentos, edificios, esculturas, obras de ingeniería –todo voluminoso, todo interfiriendo en mayor o menor medida con el libre desarrollo de una vida diferente en el mismo lugar (...). Estos dispositivos mecánicos son por tanto un excelente aliado de esa otra nueva pieza del aparato social popularizada en el siglo diecinueve: el museo público. Los museos dieron a la civilización moderna una experiencia directa del pasado y una percepción de sus monumentos conmemorativos más precisa que la que cualquier otra civilización con toda probabilidad tuvo. No solo hicieron el pasado más inmediato, hicieron el presente más histórico reduciendo el lapso de tiempo entre los propios eventos reales y su registro concreto. Por primera vez, uno podía encontrarse cara a cara con la forma de hablar de personas fallecidas y evocar en su inmediatez escenas y acciones olvidadas... Así se creó una nueva forma de inmortalidad (Mumford, 1934, citado por Lyotard en Hui y Broeckmann, 2015: 44)**³⁶.

Todas estas formas de conjugar la inmaterialidad guardan relación con algunos de los asuntos que se tratarán en adelante, como los referidos a la documentación³⁷, a la obsolescencia o la desaparición, o a la conservación y custodia del llamado patrimonio cultural inmaterial.

Para articular todo lo anterior, el recorrido expositivo de *Les Immatériaux* se organizó de manera que los aspectos comunicacionales de estas novedosas relaciones con la materia surgidas a partir de los últimos avances tecnocientíficos quedasen destacados e interrelacionados. Para ello,

Lyotard (...) desarroll[ó] una ontología de lo material o inmaterial de acuerdo con un modelo de telecomunicación: *matériau*/medio, *matériel*/destinatario (*destinataire*), *maternité*/emisor (*destinateur*), *matière*/referente y *matrice*/código (...) Los objetos y obras de arte presentes en la exposición, así como los sesenta lugares en los que se expusieron, estaban también clasificados y ordenados de acuerdo con esas cinco categorías (Hui y

36 «Other than written and printed documents and paintings on paper, parchment, and canvas, nothing survived of a civilisation except its rubbish heaps and its monuments, buildings, sculptures, works of engineering – all bulky, all interfering more or less with the free development of a different life in the same place (...). These mechanical devices are thus an excellent ally to that other new piece of social apparatus which became common in the nineteenth century: the public museum. They gave modern civilisation a direct sense of the past and a more accurate perception of its memorials than any other civilisation, in all probability, had. Not alone did they make the past more immediate: they made the present more historic by narrowing the lapse of time between the actual events themselves and their concrete record. For the first time one might come face to face with the speaking likenesses of dead people and recall in their immediacy forgotten scenes and actions ... Thus a new form of immortality was effected».

37 *Infra* 3: «El mal de la documentación».

Broeckmann, 2015: 11)**³⁸.

Por lo tanto, el concepto de inmaterialidad desplegado por Lyotard se distancia del de desmaterialización empleado por Lippard y Chandler; en su propuesta,

la “inmaterialidad” dejó de concebirse en términos de liberación de los conceptos o ideas de cualquier material para ser concebida, por el contrario, como alejamiento de la idea de “materialidad” de la de “materia formada” (incluyendo la distinción “modernista” entre forma y contenido) y acercarla a las “tecnociencias” y a la ciudad (Rajchman, 2009)**³⁹.

Pero, a pesar de las clarificaciones y de los intentos de ruptura con las estructuras de pensamiento de la modernidad, el término «inmaterial» acabó asentado en el vocabulario utilizado en los discursos de las manifestaciones artísticas de soporte digital; el dualismo cuerpo-mente se trasladó, de este modo, a la disociación entre soporte y contenido, o *hardware* y *software*, como forma de poner el acento en el hecho de que este tipo de prácticas artísticas, a diferencia de las denominadas objetuales, no están ligadas a una forma estable o a un objeto singular o *cerrado*.

Para tratar de romper con esta vinculación de lo digital con lo inmaterial y dotar a la tesis de Lyotard de unas mayores actualidad y concreción semántica, Bernard Stiegler propuso en 2008 el término «hipermaterial», el cual, lejos de denotar oposición o negación de lo material, quiere acercar la etimología a dimensiones que remiten a realidades alejadas de la percepción directa o, incluso, de las capacidades de intelección humana –piénsese, por asociación, en los desarrollos geométricos del hipercubo–:

En cuanto a lo “inmaterial”, no creo en ello: *no existe*. Es una palabra fácil que utilizan incluso personas de la más alta categoría como André Gorz para nombrar lo que de hecho son estados *evanescentes* de la materia que siguen siendo, a pesar de todo, estados de la *materia*. No hay nada que no sea un estado de la materia. Y para producir estos estados evanescentes se necesita una gran cantidad de *materia*: montones de *aparatos*. Por tanto, más bien vivimos en una economía y en una época de “hipermateria”, así como de lo “hipermaterial”.

Denomino hipermateria a un complejo de energía e información donde ya no es

38 «Lyotard (...) develop[ed] an ontology of the material or immaterial according to a model of telecommunication: *matériau*/medium, *matériel*/receiver (*destinataire*), *maternité*/emitter (*destinateur*), *matière*/referent, and *matrice*/code (...) The objects and artworks in the exhibition, as well as the 60 sites at which they were presented, were also classified and ordered according to these five categories».

39 «‘immateriality’ was no longer conceived in terms of freeing concepts or ideas from all materials, but, on the contrary, of shifting the idea of ‘materiality’ away from that of ‘formed matter’ (including the ‘modernist’ distinction between form and content) and towards the ‘techno-sciences’ and the city».

posible distinguir el material de la forma –algo que aparece por primera vez con la mecánica cuántica y que requiere el abandono de lo que Simondon denominó el esquema hilemórfico. Esta es la forma de pensar en función de una pareja de conceptos, forma (*morphè*) y materia (*hylè*), que son pensados como opuestos entre sí. Denomino hipermaterial a un proceso donde la información –que se presenta como una forma– es en realidad una secuencia de estados de la materia producidos por materiales y aparatos mediante dispositivos tecnológicos en los que la separación de forma y materia está totalmente desprovista de significado.

En términos de la vida cotidiana, no somos en absoluto una parte de la desmaterialización sino, al contrario, una hipermaterialización: todo es transformado en información –es decir, en estados de la materia– por los intermediarios entre los materiales y los aparatos, y esto es lo que mantiene todo bajo control a nivel del nanómetro y del nanosegundo. Este proceso conduce a una considerable expansión de estados de la materia cada vez más accesibles, que transportan la forma y a partir de los cuales puede funcionar en lo infinitamente pequeño y breve. Como resultado, la materia se está volviendo invisible (2008: 110-12)**⁴⁰.

40 «As to the ‘immaterial’, I don’t believe in it: *it does not exist*. It is an easy word that is used even by people of the highest quality, like André Gorz, where it names what are in fact *evanescent* states of matter which remain, nonetheless, states *of matter*. there is nothing which is not a state of matter. And, to produce these evanescent states, a great deal of *matter* is required: lots of *apparatuses*. Thus we live in an economy and epoch rather of ‘hypermatter’ as well as of the ‘hypermateral’. / I call hypermatter a complex of energy and information where it is no longer possible to distinguish its matter from its form — what first appears with quantum mechanics, necessitating the abandonment of what Simondon called the hylemorphic scheme. This is the manner of thinking according to a pairing of concepts, form (*morphè*) and matter (*hylè*), that are thought as opposed to each other. I call hypermaterial a process where information — which is presented as a form — is in reality a sequence of states of matter produced by materials and apparatuses, by techno-logical dispositifs in which the separation of form and matter is also totally devoid of meaning. / In terms of everyday life, we are not a part of a dematerialization at all but rather, quite to the contrary, a hypermaterialisation: everything is transformed into information, which is to say into states of matter by the intermediaries of materials and apparatuses, and it is this which makes everything controllable at the level of the nanometer and the nanosecond. This process leads to a considerable expansion of increasingly accessible states of matter which carry form, which is henceforth able to work in the infinitely small and the infinitely brief. As a result, matter is becoming invisible».

A este mismo respecto, véase: «¡No es inmaterial, estúpido! La insoportable materialidad de lo digital» (Quaranta, 2009) y «The Myth of Immateriality: Presenting and Preserving New Media» (Paul en Grau ed., 2007). En este trabajo, Paul menciona la definición de inmaterialidad de Tiziana Terranova, que coincide con lo que Stiegler entiende por hipermaterialidad, esto es, «enlaces entre materialidades». Como alternativa a «hipermaterialidad», Paul propone el término «neomaterialidad» (Paul, 2015). Por otra parte, hay autores, como Jacob Lillemose, que defienden el empleo de 'inmaterialidad' en el contexto del arte en red o de red: «me gustaría aclarar que la inmaterialidad no es otra palabra tecnológica para la desmaterialización. Aunque semánticamente puedan significar más o menos lo mismo, yo distingo entre desmaterialización como acto e inmaterialidad como estado. Con ello quiero decir que la desmaterialización designa un enfoque conceptual de la materialidad, mientras que la inmaterialidad designa el nuevo estado material –o solo la nueva materialidad– al que se enfrentan los artistas en red que adoptan este enfoque» [«let

Fuera del ámbito de las tecnologías digitales, el concepto de inmaterialidad también está integrado en el léxico activo en lo que se refiere al último de los aspectos señalados por Lyotard: la conservación del patrimonio. En la década de los ochenta, la noción de «patrimonio no físico» comenzó a aparecer en las discusiones de la Unesco a raíz de una serie de conversaciones mantenidas en París acerca de propiedad intelectual y derechos de autor (véase Dunaway, 1984). La propia organización relata que la asociación del patrimonio con lo tangible se había consolidado desde la promulgación en 1972 de la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Natural y Cultural (Unesco, 2003a: 5), si bien ese mismo año se habían adoptado medidas de estudio y promoción de los idiomas y tradiciones orales de África, así como iniciado programas similares en Latinoamérica. Sin embargo, no fue hasta la década siguiente cuando se propuso ampliar la definición de patrimonio a otras manifestaciones de la cultura que no eran propiamente objetos. A partir de entonces, se fijó la intención de encontrar una forma de nombrar y definir este tipo de expresiones culturales (véase Dunaway, 1984), a la par que un procedimiento para estudiarlas y salvaguardarlas (véase Unesco, 1988). Este desarrollo se detendrá ahora en el proceso de denominación y definición del que finalmente se dio en llamar Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) con el ánimo de profundizar en las razones de la aplicación de este término en relación con el resto de los usos del mismo previamente indicados⁴¹.

La primera denominación empleada fue la de «patrimonio no físico», que pronto sería descartada debido a la imposibilidad de separar los aspectos tangibles de los no tangibles de una manifestación cultural cualquiera:

El objeto de la cultura material, como sugirió un participante, es tanto un producto final de un proceso no material como un punto de partida de prácticas culturales tradicionales y rituales que dependen de objetos, incluso cuando los propios rituales poseen una naturaleza no material. Un observador con experiencia en música tradicional sugirió que el propio sonido era un fenómeno físico, ya que está basado en las vibraciones de las ondas de sonido en el oído (Unesco, 1985: 4)^{**42}.

me clarify that immateriality is not another - technological - word for dematerialisation. Although they might semantically mean more or less the same, I distinguish between dematerialisation as an act, and immateriality as a condition. By that I mean that dematerialisation designates a conceptual approach to materiality, whereas immateriality designates the new material condition - or just the new materiality - that network artists taking such a conceptual approach are dealing with»] (en Krysa, 2006: 128)**.

41 Para los asuntos relativos al estudio y la salvaguardia del PCI, *infra* 3.5: «Retos en la conservación de lo huido».

42 «The material culture object, one participant suggested, is both an end product of a non-material process and a starting point for ritual and traditional cultural practices which rely on objects, even where the rituals themselves have a non-material nature. An observer experienced in traditional music suggested that sound itself was a physical phenomenon, based as it is in vibrations in the ear by sound waves».

Por ello, se expresó el deseo de que la denominación que finalmente se adoptase incluyera tanto las expresiones tangibles de una cultura como las no tangibles. Esto hizo que también se descartasen las propuestas de «cultura no material» y «tradición viva» o «patrimonio vivo» como alternativa a «patrimonio no físico», y se optase por «tradición cultural» por considerarla una expresión más simple, exacta e inclusiva que las anteriores (Unesco, 1985: 5).

Aunque estos nombres no eran aptos para una denominación global de lo que hasta el momento seguía llamándose patrimonio no físico, sí se emplearon para la elaboración de una tipología panorámica de las manifestaciones culturales del patrimonio mundial. Así:

El patrimonio físico hace referencia a los objetos hechos por los seres humanos: estructuras y objetos de todo tipo, tradicionales y no tradicionales. El patrimonio no físico incluye manifestaciones culturales materiales y no materiales, transmitidas y desarrolladas por la recreación comunitaria a lo largo del tiempo (Unesco, 1987a: Annex II: 13)**.

La cultura material se diferencia del patrimonio físico en que las estructuras, el arte, los objetos artesanales, los artefactos y los instrumentos, son creados exclusivamente mediante la técnica o el diseño tradicional. Los objetos de la cultura material ilustran y portan tradiciones mediante el ejemplo, al igual que un arco grabado muestra el arte y la artesanía de la comunidad incluso cuando responde a un propósito no artístico concreto. Como cultura material se incluyen formas de arte popular y artesanía sin ritual verbal (esto es, la pintura tradicional).

La cultura no material hace referencia a prácticas culturales sin representaciones principalmente físicas: todas las costumbres, tradiciones orales e instituciones no escritas de un pueblo, junto con las técnicas de producción y estilo tradicionales. La cultura no material se puede dividir en tres categorías principales: tradiciones verbales, tradiciones semiverbales y tradiciones no verbales.

La tradición verbal u oral incluye las distintas formas de arte oral: historia tradicional oral, canciones, lenguaje popular, dialectos y literatura oral –incluyendo las formas narrativas (mitos, leyendas, adivinanzas, cuentos, proverbios, chistes, baladas, teatro popular, epopeyas) y las formas no narrativas (refranes, hechizos, cánticos, bendiciones, maldiciones, insultos, trabalenguas, poesía popular, fórmulas de saludo o despedida) (...).

Las tradiciones semiverbales hacen referencia a áreas de la cultura no material que son fundamentalmente una combinación de artefacto y arte oral: medicina tradicional, cocina, ceremonias, rituales, festivales, etc. Estas prácticas incluyen elementos tanto verbales

como materiales, como es el caso de los curanderos o brujos cuya medicina consiste en una combinación de hierbas y hechizos orales. El arte popular y la artesanía están incluidos en esta categoría cuando forma parte de su contexto o función una ceremonia verbal (juegos de cordel, grafitis, dibujos animados, etc.)

Las tradiciones no verbales incluyen gestos, costumbres, rituales y creencias no verbales, música no verbal (instrumental y vocal) y danza tradicional.

El patrimonio no físico excluye tanto a las “bellas artes” (ópera, música sinfónica, teatro profesional) como a aquellos elementos de la cultura popular y comercial que toman prestadas formas, técnicas e instrumentos de la cultura popular tradicional.

(...) Las formas de la cultura tradicional arriba mencionadas clasifican la cultura expresada: aquellas actividades y creencias derivadas y realizadas desde una cosmovisión tradicional. Bajo estas expresiones de la tradición se encuentran los contextos de dichas actividades y creencias (...). Ninguna tradición tiene lugar aislada de la cosmovisión a la que pertenece, ninguna tradición existe al margen de sus contextos sociales, ecológicos o de representación (Unesco, 1987b: Annex: 2-3)**.

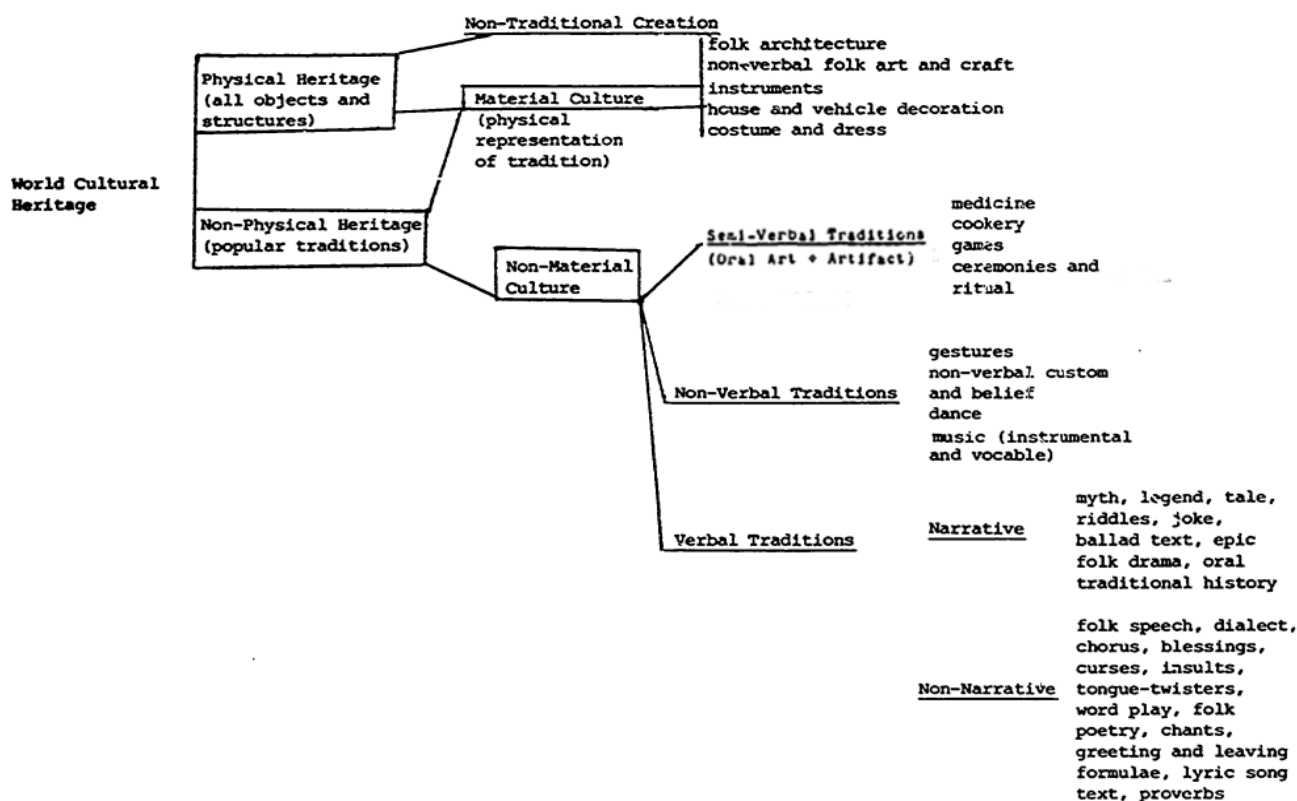


Fig. 1: Tipología del patrimonio cultural elaborada por la Unesco (combinada de 1987a: Annex II: 16; 1987b: Annex: 7).

En este marco, el patrimonio no físico se ciñe en gran medida al ámbito de lo simbólico y de lo espiritual: «La Estrategia a Medio Plazo (1984-1989) define el patrimonio no físico como aquello que incluye "signos y símbolos transmitidos a través de las artes, la literatura, las lenguas, las tradiciones orales, los objetos de artesanía, el folclore, los mitos y creencias, los valores, las costumbres, los ritos y los juegos"» (Unesco, 1987a: Annex IV: 12)**⁴³. O como se expresa en el informe final de la mesa redonda celebrada en Turín en marzo de 2001: «Peter Seitel (...) señaló que los productos de un proceso no son solo los materiales, sino también la espiritualidad y el conocimiento. En una sociedad tradicional, el conocimiento procede de la representación de los procesos tradicionales» (Unesco, 2001a: 9)**⁴⁴.

En 1993 se decide que la denominación general de «patrimonio no físico» pase a ser «patrimonio cultural intangible», y se establecen nuevos objetivos en lo concerniente al papel de la Unesco en la preservación de este (Unesco, 1993: 3-7). Con todo, la adecuación del calificativo «intangible» también fue cuestionada: «El uso del término "intangible" también debe ser revisado como tratamiento de las ideas como cosas (en vez de como la base y el resultado de prácticas vivas), puesto que la capacidad/incapacidad de ser tocado es la cualidad de un objeto material» (Seitel, 2001: 273)**⁴⁵. Además, el problema de encontrar una denominación única a nivel internacional se hacía especialmente notorio a la hora de trasladar su sentido a otros idiomas: «al utilizar diferentes lenguas puede ser muy difícil llegar a la misma idea, entender qué significa y definir el tema. Así, por ejemplo, en la región del Pacífico no existe distinción entre cultura "tangible" e "intangible"» (Seitel, 2001: 274)**⁴⁶.

Con el objetivo de alcanzar un consenso, se realizaron diversas rondas de consultas, tanto a los estados miembros como a organismos no oficiales, para conocer cuáles eran las denominaciones y definiciones en uso en cada uno de ellos para referirse al patrimonio cultural intangible (véase Carneiro da Cunha, 2001). Por su conexión con algunos aspectos ya mencionados, y sobre los que volverá a tratarse en partes posteriores de este estudio, se destacan aquí las declaraciones proporcionadas por el gobierno de Myanmar: «La cultura tangible es el aspecto material de la vida y la cultura intangible el espiritual. Las artes

43 «The Medium-Term Plan (1984-1989) defines the non-physical heritage as including 'signs and symbols transmitted through the arts, literature, languages, oral traditions, handicrafts, folklore, myths and beliefs, values, customs [sic], rites and games'».

44 «Peter Seitel (...) noted that products of a process are not only the material products, but also include spirituality and knowledge. In a traditional society, knowledge comes from the enactment of the traditional processes».

45 «The use of the term "intangible" needs also to be reviewed as treating ideas as things (rather than as the basis and result of living practices), since the ability/inability to be touched is the quality of a material object».

46 «using different languages, it can be very difficult to reach the same idea, to understand what it means and to define the topic. Thus, for example, there is no distinction made between "tangible" and "intangible" culture in the Pacific region».

visuales son cultura tangible. Las artes performativas son intangibles» (Unesco, 2001b: 2)**⁴⁷; y por el venezolano:

En Venezuela en lugar de patrimonio inmaterial o intangible utilizamos el término patrimonio vivo o patrimonio cultural viviente, refiriéndonos [sic] al conjunto de manifestaciones que abarca los sistemas de lenguaje no articulado : los idiomas, dialectos e idiolectos ; las representaciones mitológicas ; las formas orales de creación verbal ; las creencias y prácticas mágico religiosas ; las aptitudes y expresiones técnicas, eróticas, lúdicas, artísticas, arquitectónicas, literarias, bélicas, económicas, políticas, científicas, tecnológicas, religiosas y filosóficas cuya expresión se puede captar desde el pasado o en el presente, siendo en ambos casos inseparable de los contextos, actos, comportamientos y actividades personales o grupales en las cuales se efectúan (Unesco, 2001b: 7).

En 2001, todo indicaba ya que la denominación de patrimonio cultural intangible era la mayoritariamente preferida:

La palabra "intangible" y su equivalente francés "immatériel" [sic], parecen haber ido avanzando sigilosamente hasta conseguir introducirse en el uso y en el lenguaje por medio de una traducción bastante libre de la pertinente legislación japonesa de 1950 (Prott). Sin embargo, para entender el significado de "intangible" en castellano hay que remitirse a su raíz latina, formada por el sufijo negativo "in" = "no" y la palabra "tangere", que significa tocar. Por tanto, en su acepción original, intangible es algo que no puede ser tocado, que no puede ser percibido como "corpóreo", "material" o dotado de forma física (Unesco, 2001c: 1)**⁴⁸.

No obstante, esta forma de nombrar a este tipo de patrimonio continuaba considerándose problemática:

El uso del inglés o del francés como único marco para la definición de un instrumento normativo también fue considerado limitador por los participantes. Estos expresaron la necesidad de contrastarlo con la producción histórica de ideas y símbolos léxicos de comunidades que no hacen una distinción entre patrimonio tangible e intangible (Unesco,

47 «Tangible cultural [sic] is the material aspect and intangible culture is the spiritual aspect of life. Visual arts are tangible culture. Performing arts are intangible».

48 «The word "intangible", and the equivalent in French "immatériel" [sic], seem to have crept into UNESCO usage and language by way of a rather free translation from the pertinent Japanese legislation dating back to 1950 (Prott). However, to understand the meaning of "intangible" in English, one has to go back to its Latin root which is formed by the negative suffix "in" = "un" and the word "tangere" which means to touch. Therefore, in its original coining intangible [sic] is anything that cannot be touched, that cannot be perceived as "corporeal", "material" or endowed with a physical form».

2001a: 17)**⁴⁹.

Otro pequeño problema en la denotación del término Patrimonio Cultural Intangible (PCI) es que debe incluir muchos aspectos de la cultura material tangible, que abarca desde tejidos antiguos que preservan los vocabularios estéticos y los argumentos narrativos a guiones escritos a mano de obras teatrales inspiradas en la comunidad y representadas en público (Seitel, 2002: 3)**⁵⁰.

Pero, a pesar de estas objeciones, también se tuvieron en consideración los aspectos positivos de emplear la denominación en cuestión:

La palabra [intangible] se consideró problemática y no necesariamente como la expresión más adecuada porque el patrimonio tangible ha precedido al intangible en la historia de los programas de la UNESCO. Sin embargo, se señaló que el término “patrimonio intangible” evita el problema de los significados conservadores asociados con el término “tradición”, y que ese “patrimonio” implica tradición y transmisión intergeneracional (Unesco, 2001a: 12)**⁵¹.

Debido a su relativa ausencia de historia, el término PCI, especificado según el consenso alcanzado por portadores de cultura, académicos, administradores y otros trabajadores culturales que participaron en las reuniones de la UNESCO, puede servir para el desarrollo de la política sin las connotaciones semánticas acumuladas durante décadas de discriminación cultural y participación pública restringida (Seitel, 2002: 3)**⁵².

Finalmente, la aprobación el 17 de octubre de 2003 de la Convención Internacional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Intangible –más conocido como inmaterial en

49 «The use of English or French as the sole framework for the definition of a normative instrument was also considered by participants to be limiting. They stated that it would be necessary to contrast this against the historical production of ideas and word symbols of communities who do not make a distinction tangible and the intangible heritage [sic]».

50 «Another small problem in the denotation of the term ICH [Intangible Cultural Heritage] is that it must include many aspects of tangible material culture, ranging from, for example, antique woven textiles that preserve aesthetic vocabularies and narrative storylines to handwritten scripts for publicly performed, community-based dramas».

51 «The word [intangible] was said to be problematic and not necessarily the most adequate expression because tangible heritage has chronologically preceded intangible heritage in the history of UNESCO programmes. However, it was stressed that the term ‘intangible heritage’ avoids the problem of the conservative meanings associated with the term ‘tradition’, and that ‘heritage’ implies tradition and intergenerational transmission».

52 «Because of its relative lack of history, the term ICH, specified according to a consensus reached by culture bearers, academics, administrators, and other culture workers involved in the UNESCO meetings can serve policy development without the semantic connotations accrued through decades of cultural discrimination and restricted public participation».

español⁵³– fijó la denominación y acordó la siguiente definición:

Se entiende por “patrimonio cultural inmaterial” los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes– que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana (Unesco, 2016: 5).

El “patrimonio cultural inmaterial” (...) se manifiesta en particular en los ámbitos siguientes: (a) tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial; (b) artes del espectáculo; (c) usos sociales, rituales y actos festivos; (d) conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo; (e) técnicas artesanales tradicionales (2016: 5-6).

Años después, la Norma Europea EN 15898:2011 resolvió que el término «patrimonio cultural» contemplase los «entes tangibles e intangibles» indistintamente. No obstante, la denominación «Patrimonio Cultural Inmaterial» continúa en uso en el Instituto del Patrimonio Cultural de España⁵⁴, así como en la Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, que hace efectivos en el país los compromisos adquiridos en la Convención Internacional acordada en 2003.

Después de todo lo dicho, puede observarse que los múltiples puntos de vista sobre la cuestión de la inmaterialidad hasta aquí desarrollados son suficientemente ilustrativos del alcance y la versatilidad del término en los diversos contextos en los que este se emplea. Con ellos podría elaborarse un mapa que recogiera las conexiones conceptuales que entretejen sus diferentes acepciones (fig. 2):

53 Como se ha visto, los términos «intangible» e «inmaterial» se consideran equivalentes; sin embargo, en inglés ambos presentan una diferencia semántica que puede explicar la preferencia de uso del primero sobre el segundo, y es que una de las acepciones de «inmaterial» en este idioma sirve para denotar que algo es irrelevante –un sentido que socavaría la intención de valorizar y salvaguardar esta forma de patrimonio.

54 <http://www.mecd.gob.es/planes-nacionales/planes/inmaterial.html>

nada

vacío (sin materia) > **inmaterial** [\neq inexistente]

vano > inútil > irrelevante [inglés] – *infrave* (*inframince*)

imperceptible (invisible, no sensible)

intangible



Un rasgo común a todas las aproximaciones descritas es que cada una de ellas hace alusión a que los mundos material e inmaterial están íntimamente ligados, de tal manera que no es posible disociarlos ni entender un concepto sin el otro –algo que ya había concluido Spinoza en el siglo XVII. En otras palabras, más que negación, ausencia u oposición a lo material, el prefijo «in-» debería ser preferiblemente entendido de manera inclusiva, esto es, en el sentido de que lo inmaterial está *dentro de*, o tiene una relación imprescindible con, lo material; o dicho de otro modo, como advirtió Lyotard, lo inmaterial evoca y entraña más materialidad que carencia de esta. En consecuencia, sería conveniente abandonar la perspectiva binaria presente en la mayoría de estos enfoques, y adoptar posturas flexibles que abracen la complejidad y eviten el reduccionismo que supone antagonizar objeto y proceso, idea y forma, cuerpo y mente, o trabajo/patrimonio material e inmaterial. Dicho esto, cabe preguntarse hasta qué punto la contraposición del llamado «objeto tradicional» y la obra de arte fragmentada, variable y múltiple no es un anacronismo y conserva su operatividad o su sentido, habida cuenta de que en la actualidad ambos resultados son igualmente posibles y coexisten en los modos de hacer artísticos.

Este *estar dentro de*, esta inseparabilidad, es lo primero que impide hablar en pureza de un tipo o categoría de «arte inmaterial». Una tipología tal dificultaría el estudio de las propuestas artísticas así identificadas, pues la etiqueta es demasiado imprecisa y no se corresponde con ningún estilo o tendencia concretos, sino que, como se ha visto, se emplea indistintamente para hacer referencia a un amplio espectro de manifestaciones: desde las prácticas procesuales, las efímeras –también llamadas «artes en vivo», que abarcan a las de

acción y a las escénicas–, hasta las sonoras o las tecnológico-científicas –amén del PCI o del llamado en economía «capital o activo inmaterial», ambos ya fuera del ámbito estrictamente artístico. Sería más apropiado, entonces, hablar de «inmaterialidad en el arte» que de «arte inmaterial» (Gramatikopoulou, 2012), ya que, aunque el cambio no resuelve el problema, no obstante aligera el peso léxico del término al convertir la inmaterialidad en un grado o un componente más de la obra de arte en lugar de presentarla como su rasgo distintivo, y permite su aplicación en el estudio de las vertientes simbólica, espiritual o comunicativa de cualquier manifestación artística. Aceptar esto supone reconocer la existencia de múltiples materialidades y, en consecuencia, de inmaterialidades, algo que, por otra parte, dificulta como poco la enunciación de una definición única o general para estos conceptos. Empero, existen tentativas como la de Gustavo Bueno, quien desde el materialismo filosófico se esforzó por construir un marco léxico global y funcional lo más separado posible de las especificidades de las diversas escuelas de pensamiento:

El término *materia* designará inicialmente a la *materia determinada*, es decir, a todo tipo de entidad que, dotada de algún tipo de unidad, consta necesariamente de multiplicidades de partes variables (cuantitativas o cualitativas) que, sin embargo, se codeterminan recíprocamente (causalmente, estructuralmente). La *materia determinada* comprende diversos géneros de materialidad: un primer género, que engloba a las materialidades dadas en el espacio y en el tiempo (a las materialidades físicas); un segundo género que comprende a las materialidades dadas antes en una dimensión temporal que espacial (son las materialidades de orden subjetivo) y un tercer género de materialidades, en el que se incluyen los sistemas ideales de índole matemático, lógico, etc. y que propiamente no se recluyen en un lugar o tiempo propios.

En una segunda fase, el término *materia*, al desarrollarse dialécticamente mediante la segregación sucesiva de toda determinación, puede llegar a alcanzar dos nuevas acepciones, que desbordan el horizonte de la *materia determinada*: la acepción de la *materia cósmica* (como negación de la idea filosófica de *espíritu*, en tanto el espíritu se redefine filosóficamente por medio del concepto de las formas separadas de toda materia) y la acepción de la *materia indeterminada* o *materia prima* en sentido absoluto, como materialidad que desborda todo contexto categorial y se constituye como materialidad transcendental (Bueno, 1990: 49-51).

Además de todo lo mencionado, el principal indicio de la inseparabilidad de lo material y lo inmaterial es que todo lo asociado a este último concepto tiene un efecto indiscutible sobre lo real⁵⁵, si bien en la mayoría de los casos es mucho menos evidente que el

55 En relación con la información, Ángel Garcimartín (2016) refiere en una correspondencia electrónica la existencia de verificaciones que constatan que esta es «más material de lo que podría parecer a primera vista»: «Durante el siglo XX, la información ha sufrido un proceso “materializador”. En primer lugar, fue cuantificada. La información se mide en unidades básicas llamadas *bits*. El término fue empleado por primera vez por C. Shannon, y con el advenimiento de

producido por entidades materiales. Este efecto puede verse con claridad en los planteamientos artísticos que aquí van a analizarse, en los cuales, por otra parte, la experiencia tiene un papel clave, pues sin ella no hay comunicación posible, ni lugar para el análisis, ni, por tanto, cabida para la vivencia del arte –recuérdese, a este respecto, la aclaración de la Unesco de que el ámbito del PCI se limita necesariamente a la «cultura expresada». Ahora bien, ¿de qué manera se relacionan dichos planteamientos con la inmaterialidad? En primer lugar, algunos se autodenominan así o suele hacerse referencia a ellos de esta manera debido a que son afines a actitudes precedentes, y a que reavivan la discusión de nociones como las de «objeto artístico (tradicional)», «autoría», «obra acabada», «producto artístico comercial» e incluso «arte». A este respecto, son radicales –en el sentido de «ir a la raíz»– en cuanto a la indiferenciación de arte y vida, lo cual se comprueba en que para sus manifestaciones generalmente emplean mecanismos de orden cotidiano y en que buscan tener una incidencia efectiva sobre lo real a nivel de acción o de percepción. En este sentido, su radicalidad reside a veces en que no solo evitan producir un resultado final en forma de objeto artístico, sino también generar materialidades derivadas, como puede ser la documentación de su trabajo en formas fijas. Para ello suelen aprovecharse de la irrepresentabilidad del acontecimiento, bien por su carácter fragmentable o bien por su imprevisibilidad o contingencia. Por este motivo, presentan dificultades para ser categorizados mediante conceptos rígidos, de modo que, en principio, la idea de inmaterialidad antes desarrollada sería apta para referirse a algunos de sus aspectos por su versatilidad. Pero es precisamente por la afectación a la realidad que buscan estos planteamientos, así como por el peso de los desacuerdos y de las múltiples connotaciones del término «inmaterial» –que actualmente suscita más reflexión en el ámbito tecnológico– que su empleo resulta tan problemático. En consecuencia, dada la dificultad para ser inequívocamente reconocidas con esta denominación, se evitará emplear aquí las palabras «inmaterial» o «inmaterialidad» como la principal seña de identidad de las prácticas sometidas a examen.

la tecnología digital el empleo de esta unidad es ahora ubicuo. La noción fundamental es que la información puede cuantificarse, codificarse y eventualmente almacenarse en un soporte maerial [sic].

»Aún se dio una vuelta de tuerca adicional. El principio de Landauer estipula que escribir o borrar un bit lleva asociado un coste energético mínimo. Por supuesto, es una energía mucho más pequeña de lo que cuesta escribir un bit en un disco duro o en otro soporte: la energía que gastamos para ello en cualquier dispositivo es muchísimo mayor. Lo que es sorprendente es el hecho mismo de que la información en sí necesita energía para ser almacenada, o borrada.

»El principio de Landauer ha sido verificado experimentalmente en fecha reciente (...) [Bérut, *et. al.*, 2012]. La verificación en realidad no es una demostración; simplemente han constatado que en algunos casos al menos, todo parece indicar que el principio de Landauer impone un límite energético inferior a la escritura de la información. En cualquier caso, el concepto de que la información lleve aparejado un gasto energético la incluye por pleno derecho en el mundo material. De hecho, la teoría de la información guarda estrechas relaciones con la termodinámica».

*

Una vez reconocida la indisociabilidad y la interconexión de los mundos material e inmaterial y, por consiguiente, la imposibilidad de experimentar una *manifestación* inmaterial sin apoyo de algún elemento material que la haga perceptible, se hace evidente que la tipología de «arte inmaterial» no solo es ficticia sino que carece de validez para cualquier acercamiento específico a los planteamientos que conforman el objeto de esta investigación. Las preguntas que surgen a continuación son, primero, cómo referirse entonces a ese objeto de manera inequívoca, y, en segundo lugar, si esto es acaso posible, pues no puede afirmarse de las propuestas estudiadas que los aspectos que comparten entre sí las hacen pertenecer a una misma categoría, sino que más bien estas representan singularidades fruto de momentos y condiciones concretas. De la anterior pregunta se deriva una tercera, y es si, además de posible, es deseable tratar de contener el objeto de investigación en una terminología que pueda encajar en una línea historiográfica, habida cuenta de que no todos los ejemplos aquí analizados tienen interés en formar parte de los relatos hegemónicos del arte. Precisamente sobre la historia del arte, Thierry Davila nota cómo a principios del siglo XXI esta es repetidamente definida por autores como Roland Recht, Jean-Claude Passeron, Jacques Revel y Jean-Philippe Antoine «como una sucesión de estudios de caso» (2010: 23), esto es, de singularidades:

En este sentido, razonar por caso es comprobar –como podrían haber afirmado Duchamp o Gombrich– que el arte en general no existe: son siempre las singularidades, las obras, la materia misma de la plasticidad, de la experiencia y de la reflexión. Son las propias adopciones de formas en su manifestación local las que existen y permiten la transmisión y la Historia –entendida no como una historia general del arte sino como una historia de las obras. Siempre es en las configuraciones singulares donde surgen las preguntas y los problemas (2010: 24-5)**⁵⁶.

56 «En ce sens, raisonner par cas c'est vérifier – comme Duchamp ou Gombrich, par exemple, ont pu l'affirmer – que l'art en général n'existe pas : ce sont toujours des singularités, des oeuvres, qui sont la matière même de la plasticité, de l'expérience et de la réflexion, ce sont toujours les prises de forme elles-mêmes dans leur manifestation locale qui sont et qui font la transmission et l'histoire – cette dernière étant alors conçue non pas comme une histoire générale de l'art mais comme une histoire des oeuvres –, c'est toujours dans des configurations singulières que naissent les questions et les problèmes».

Además de Duchamp y de Gombrich, podría añadirse a Rancière, quien en la siguiente afirmación expresa con claridad la interdependencia que, a su juicio, tienen el arte y el discurso: «El arte no existe en sí mismo, es un resultado de un complejo conjunto de relaciones entre lo que a uno se le permite decir, percibir y entender. Los eventos y los objetos solo existen dentro del tejido del discurso y son percibidos como arte, o como una revolución artística, solo dentro de este tejido» [«Art does not exist in itself; it is an outcome of a complex set of relationships between what one is allowed to say, to perceive, and to understand. Events and objects only exist within the fabric of

El carácter particular de cada uno de estos planteamientos es lo que dificulta el desarrollo de una teoría general en la que inscribirlos. Por esta razón, en concordancia con lo expresado por Davila, no hay aquí un afán de producir nuevas categorías, sino de construir con todas estas singularidades «un marco de exploraciones posibles de sus afinidades y resultados teóricos e históricos» (2010: 26)*.

Aunque la Historia –y la Teoría– del Arte es un pensamiento por caso, este anclaje en el corazón mismo de las singularidades se relaciona con que se trata, fundamentalmente, de una disciplina descriptiva, una disciplina en la que la descripción –la ékfrasis– es la herramienta de trabajo por excelencia que permite, por los rastros formales que deja, ver las obras, las formas adoptadas, y dar lugar a la reflexión sobre su trabajo (2010: 27)**⁵⁷.

En *De l'inframince: brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours* (2010) –una obra hasta cierto punto próxima a los temas que aquí se van a tratar, por lo cual será de utilidad en los apartados 2.1.1 y 2.1.3– Davila se sirve de esta visión de la historia del arte para justificar el recorrido que confecciona a partir de estas premisas, en el cual relaciona los diferentes casos observados con el concepto duchampiano de «infraleve», una noción que considera suficientemente amplia y alejada de categorías científicas y académicas (2010: 64), y que utiliza para referirse a los momentos en los que la imperceptibilidad resulta ser un elemento clave de la obra de arte.

discourse, and are perceived as art, or a revolution in art, only within this fabric»] (en Wójcik, 2014)**.

57 «Si l'histoire – et la théorie – de l'art est une pensée par cas, cet ancrage au coeur même des singularités s'apparaît au fait qu'elle est notamment une discipline descriptive, une discipline dans laquelle la description – l'*ekphrasis* – est l'outil de travail par excellence qui permet véritablement, par les traits formels qu'elle dégage, de faire voir les oeuvres, les prises de forme, et de donner à penser leur travail».

DE LA MÍNIMA EXPRESIÓN

Habiendo rechazado la nada descubrí el vacío.

Yves Klein^d.

Ningún pensamiento puede existir sin algo que lo sostenga.

Mel Bochner^{**e}.

En vista de que la nada entendida como negación completa solo puede conducir a la suspensión del conocimiento y a la anulación de la experiencia, y dado que es imprescindible que el objeto de estudio se manifieste de alguna manera para que pueda ser conocido y observado, esta investigación centrará su atención en los planteamientos artísticos que más se aproximen al límite de la desaparición, de lo perceptible o, en algunos casos, de lo cognoscible, convirtiendo a la obra de arte en una realidad inestable, indeterminable, lábil. Se trata de hacer o de contribuir a la producción de sentido con muy poco –en el aspecto material–, con cada vez menos, hasta el punto de casi no hacer y de apenas dejar rastro, pero no obstante obteniendo resultados de gran intensidad. Esta reducción formal extrema afecta, por extensión, a la documentación como dilatadora de la existencia del fenómeno artístico o como puerta de acceso a este; su papel en estos planteamientos es problematizado de un modo semejante al del objeto artístico final, llegando a prescindir de ella –al menos en formatos estables– para favorecer otras dimensiones perceptivas o plásticas de la obra de arte –una denominación que asimismo se tambalea en muchos de estos casos. Así pues, como punto de arranque del recorrido por estos planteamientos, este capítulo se ocupará de diferentes procedimientos mediante los cuales se han efectuado acercamientos a lo mínimo en las prácticas artísticas desde principios del siglo XX.

2.1 MECANISMOS DE REDUCCIÓN Y DE APROXIMACIÓN A LO MÍNIMO

Si la indefinición es una de las señas de las manifestaciones artísticas que se busca analizar, uno de los primeros problemas que presenta esta tarea es el de su identificación. Sin documentación, sin señalamiento, una manifestación de este tipo pasará completamente inadvertida. Aunque esto no supone un problema para André Gide (1924: 38)^{**58}, quien

58 «J'estime que l'oeuvre d'art accomplie sera celle qui passera d'abord inaperçue, q'on ne remarquera même pas».

escribió: «Creo que la obra de arte conseguida es la que al principio pasa desapercibida, en la que ni siquiera nos fijamos» –palabras que resuenan en interpretaciones deleuzianas del acontecimiento⁵⁹ como la de Leonardo Ordóñez: «Una obra de arte lograda constituye un acontecimiento aunque permanezca ignorada y nunca llegue a ocupar un lugar en los anales de la historia» (2011: 45)–, ese estado ignoto resulta incompatible con cualquier acercamiento como el que aquí se plantea, por más que se considere que esas obras no pierden su carácter artístico por el mero hecho de no ser reconocidas por los sentidos. Tanto Gide como Ordóñez parecen apuntar a lo que sería el ideal de fusión radical de arte y vida; no obstante, para que esta investigación sea posible, es preciso limitar esa radicalidad de modo que pueda conocerse el objeto de estudio de alguna manera. A este respecto, la pregunta sería: ¿cuál es lo mínimo necesario para la realización de una obra de arte?

Una primera aproximación a esta cuestión, si no la primera conocida, puede localizarse en el relato que Plinio el Viejo reproduce en el libro XXXV de su *Naturalis historia* (s. I d. C.) acerca del diálogo pictórico mantenido entre Apeles y Protógenes a raíz de la visita del primero al taller de este en Rodas para conocer su trabajo, del que con tanta admiración se hablaba.

Protógenes se hallaba ausente, pero una vieja sola guardaba un cuadro de gran tamaño apoyado sobre un caballete. Ella le dijo que Protógenes estaba fuera y preguntó a su vez «¿quién le digo que ha preguntado por él?», «esta persona», dijo Apeles, y tomando un pincel trazó por el cuadro una línea de color sumamente fina. Al volver Protógenes, la vieja le contó lo que había pasado. Dicen que el artista, tan pronto como contempló la delicadeza de la línea, dijo: «ha venido Apeles; ningún otro es capaz de producir algo tan acabado». A continuación trazó él con otro color una línea aún más fina sobre la primera y al marcharse, ordenó que si aquél volvía, se la mostrara y añadiera que éste era a quien buscaba. Y así sucedió. Volvió Apeles y, enrojeciendo al verse superado, con un tercer color recorrió todo el cuadro con líneas de modo que no dejó ningún espacio para un trazo más fino. Protógenes, entonces, reconociéndose vencido, bajó presuroso hasta el puerto a buscar a su huésped y se complació en transmitir a la posteridad aquel cuadro tal como estaba, para la admiración de todos, pero especialmente de los artistas (en Torrego ed., 1987: 98-9).

Sin embargo, Plinio narra que la tabla susodicha, a la que afirma haber visto en una ocasión, fue pasto del incendio que acabó con el palacio del César en el Palatino, por lo que hoy tan solo queda la descripción que hizo de ella: «de gran superficie, no contenía más que líneas que se escapaban a la vista; aparentemente vacío de contenido en comparación con las obras maestras de otros muchos, era por esto mismo objeto de atención y más famoso que cualquier otro» (1987: 99). Así fue cómo, en este caso, un gesto tan sutil logró transmitir más acerca de la excelencia de estos dos artistas que el más elaborado de los trabajos.

59 *Infra* 2.2: «Sobre la irrepresentabilidad del acontecimiento».

Davila utiliza también este mito como prueba de la relación que en él se establece entre la casi invisibilidad de lo hecho y la habilidad del artista, y para mostrar cómo la delgadez (*minceur*) de la forma constituye la condición misma de su intensidad (2010: 8). Pero a pesar de todo, esta relación no se ha visto reflejada en la historia hegemónica del arte, para la cual la obra «es forma» y «no existe si no es en cuanto forma» (2010: 9). Por todo esto, cabe preguntarse

¿qué pasa con la obra cuando precisamente la forma –palabra mágica en muchos aspectos– casi no se manifiesta? ¿Qué pasa con el arte y sus producciones y gestos cuando la obra está en ese punto sin masa en el que se vuelve casi imperceptible? ¿Qué pasa con la plasticidad del trabajo cuando lo que se ofrece a la experiencia escapa de los criterios y herramientas más comunes para su detección (densidad de la aparición, identificación de su configuración, posibilidad de descripción de la realidad señalada por sus efectos)? (2010: 9)**⁶⁰

La invisibilidad a la que alude Davila se aleja de la idea de inmaterialidad tal y como se la emplea en muchos de los casos desarrollados en el capítulo anterior, es decir, entendida como una puerta de acceso a una realidad no visual –como ocurre, por ejemplo, con los iconos bizantinos, a los que es necesario mirar «“con los ojos del alma” pues muestran lo invisible»–; por ello, el autor no habla de un «arte *de* lo invisible» sino de «una invisibilidad del arte o más exactamente un arte invisible» (2010: 13)* ya que este no conlleva un abandono del objeto; y evita utilizar términos como «inmaterial» dado que su análisis da por supuesto que la superación de lo visible no puede efectuarse sin la ayuda de un disparador perceptivo que la provoque.

Por lo tanto, el acto de percibir tiene aquí una importancia capital: primero, porque se trata de una experiencia individual que indica que la vivencia del arte es íntima, singular y singularizada; y, segundo, porque en estos planteamientos artísticos la percepción es lo que hace (realiza) la obra (2010: 22-3).

A pesar de la coincidencia de base con el interrogante inicial planteado por Davila, el tratamiento que el autor hace del tema se aleja del enfoque que esta investigación quiere dirigir hacia las disminuciones más extremas de los componentes formales de la obra de arte. La noción de invisibilidad utilizada por Davila tiene más que ver con métodos de ocultación que de reducción –aunque estos últimos también se contemplen–; por ello, en los trabajos examinados el componente documental no entra en contradicción con la invisibilidad, sino

60 «qu'en est-il alors de l'oeuvre lorsque précisément la *forme* – ce mot à bien des égards magique – se manifeste à *peine* ? qu'en est-il alors de l'art et de ses productions, de ses gestes, lorsque l'oeuvre est à ce point sans masse qu'elle en devient quasiment imperceptible ? qu'en est-il du travail de plasticité quand ce qui est proposé à l'expérience échappe aux critères et aux outils les plus répandus de son repérage (densité de l'apparition, indetification de sa configuration, description possible de la réalité revendiquée de ses effets) ?»

que funciona como equivalente del cuadro que los protagonistas del mito pliniano acordaron preservar para certificar el logro alcanzado. En cambio, la elusión de la documentación es contemplada en este estudio como una manera posible de adelgazar (*mincir*) la forma, razón por la cual se dedicará una mayor atención a aquellas aproximaciones que pongan en duda su necesidad o prescindan de ella⁶¹.

2.1.1 PROCEDIMIENTO INFRALEVE

Uno de los conceptos más interesantes para hacer alusión al adelgazamiento de la forma de la obra de arte es el de «infraleve» (*inframince*, *infra-mince* o *infra mince*), acuñado por Duchamp en los años treinta del siglo XX, que Davila toma como eje para vertebrar su recorrido por la invisibilidad. Lo significativo de este término es su conexión con muchas de las ideas explicadas en el capítulo anterior, especialmente en relación con las aproximaciones a lo pequeño que desde la ciencia se estaban acometiendo en aquel momento. Davila señala como clave en la génesis de esta palabra la influencia que para Duchamp tuvieron las lecturas que extrajo de muy diversas fuentes, entre las cuales el autor nombra en concreto dos obras de Henri Poincaré (1902) y Esprit Jouffret (1903), respectivamente: *La ciencia y la hipótesis* y *Tratado elemental de geometría en cuatro dimensiones* (2010: 32-42); u otros títulos como *Viaje al país de la cuarta dimensión* (1912) de Gaston de Pawlowski (2010: 52). Las contribuciones de Poincaré tuvieron una gran relevancia para el desarrollo de la teoría de la relatividad y la mecánica cuántica y su trabajo aparece mencionado en los escritos de Duchamp sobre lo infraleve, como puede apreciarse en las notas 29 a 32 (Duchamp, 1989: 27-35). En la obra referida, que Jouffret popularizó un año después a través de su *Tratado elemental de geometría en cuatro dimensiones*, Poincaré afirma lo imposible que es para la percepción humana discernir diferencias ínfimas, como la que se da entre un peso A de 10 gramos y un peso B de 11, o entre un peso B de 11 gramos y un peso C de 12. A efectos perceptivos, A y B son tenidos por iguales, lo mismo que B y C, pero sí podría captarse la diferencia de peso existente entre A y C. La conclusión que alcanza Poincaré es que solo a través de cálculos matemáticos pueden apreciarse las diferencias mínimas que existen entre algunas realidades. Esta idea tiene una vinculación directa con el pensamiento de Gottfried Leibniz, a quien Poincaré leía. Davila explica que para Leibniz, considerado el padre del cálculo diferencial,

la percepción incluye una parte de no conciencia que pasa por percepciones tan minúsculas que no se manifiestan directamente a la atención, a la conciencia. Así, y según el célebre ejemplo extraído del prólogo de los *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano*, el ruido del mar está formado por el de cada ola que lo compone y que no percibimos en

61 *Infra* 3: «El mal de la documentación».

sí mismo, que no siempre distinguimos en la totalidad sonora representada por la masa de agua –la suma de todas las gotitas– en movimiento incesante. El ruido de cada ola que forma el ruido del océano es, por tanto, «una pequeña percepción», «una percepción insensible» que, para aparecer en la conciencia y ser objeto de percepción y de reflexión, debe conseguir distinguirse (2010: 39)**⁶².

Aunque en las notas de Duchamp no aparece ninguna mención directa a Leibniz, puede establecerse una relación entre el concepto de infraleve y el cálculo diferencial cuando el primero escribe, por ejemplo:

35. (*frente*) Separación infra-leve

2 formas moldeadas en / el mismo molde (?) que difieren / entre sí / por un valor separativo infra / leve –

Todos los «idénticos» por muy / idénticos que sean, (y / cuanto más idénticos son) se / aproximan a esta / diferencia separativa infra / leve

Dos hombres no son / un ejemplo de identidad / y se alejan por el contrario / de una diferencia apreciable / infra leve – pero

35. (*dorso*) existe la concepción burda / del ya visto que lleva de la / agrupación genérica / (2 árboles, 2 barcos) / a los más idénticos “moldeados” / Mejor sería intentar pasar / por el intervalo infra leve que separa / 2 “idénticos” que / aceptar cómodamente / la generalización verbal / que hace asemejar / 2 gemelas a 2 / gotas de agua.

Copenhague / 29 de julio del 37 (Duchamp, 1989: 35-6).

La separación infra-leve repara, por tanto, en diferencias mínimas, infinitesimales, pero no obstante aislables (1989: 27), mesurables mediante un cálculo diferencial, que en el caso de Duchamp se efectúa a través de la percepción. Esto remite a nociones físicas como las de «hipergeometría» o «hiperespacio» (o «hipermaterial»), utilizadas para designar dimensiones que trascienden el espacio euclidiano y, por lo tanto, la capacidad de conocerlo a través de la experiencia.

Fue Jouffret en su *Tratado elemental de geometría en cuatro dimensiones* quien se encargó de desarrollar visualmente la hipergeometría de la cuarta dimensión planteada por Poincaré, una obra de la que también recibió influencia Pablo Picasso para la preparación de *Las*

62 «la perception comporte toute une part de non-conscience qui passe par des perceptions si infimes qu'elles ne se manifestent justement pas directement à l'attention, à la conscience. Ainsi, et selon l'exemple fameux tiré de la préface aux *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, le bruit de la mer est constitué par celui de chaque vague qui la compose mais que nous ne saisissons pas forcément pour lui-même, que nous en distinguons pas toujours dans la totalité sonore représentée par la masse d'eau – la somme des gouttelettes – en mouvement incessant. Chaque bruit de vague qui compose le bruit de l'océan est donc « une petite perception », « une perception insensible » qui, pour apparaître à la conscience, pour être object d'aperception et de réflexion, doit acquérir assez de distinction».

señoritas de la calle de Avinyó (1907), según comenta Arthur I. Miller (2001; 2012). Davila menciona que Duchamp con seguridad leyó a Jouffret a partir de 1911, meses antes de pasar de una concepción retiniana de la pintura a una orientación más próxima a lo mental, y sostiene que sus análisis le ayudaron en la acuñación del término «infraleve» (2010: 33). Jouffret consideraba que «la cuarta dimensión es nula o infinitamente reducida» (1903: X)*, y, por lo tanto, no pertenece al orden de las cosas tangibles sino al de las inteligibles. De modo que, para lograr esa inteligibilidad, se precisa el empleo de cálculos matemáticos. Duchamp, sin embargo, propone un mecanismo infraleve, basado en la experiencia. El epíteto «infraleve» designa, por lo tanto, un procedimiento –de separación, de distinción, de aislamiento, de intercambio, de aproximación, de analogía– que Duchamp propone para poner de relieve las diferencias ínfimas entre las cosas, para poner a prueba a la percepción y para enfrentar a las leyes de la física a su propia insuficiencia (2010: 34). Con este énfasis en lo sensible-posible (lo visible, lo audible, lo olfativo, lo gustativo, lo táctil) es como Duchamp toma distancia de las teorías de Jouffret. Esta es la explicación de por qué lo infraleve escapa de definiciones científicas, se opone a todo intento de regulación –«la palabra leve [*mince*] (...) es una palabra humana, afectiva, no una medida precisa de laboratorio» (Duchamp en Rougemont, 1968, citado por Davila, 2010: 64)*⁶³– y opera en la tercera dimensión: la dimensión de las cosas sensibles desde el punto de vista humano⁶⁴.

Además de remitir a lo posible, lo infraleve también se refiere a lo singular –lo particular, lo único, lo individual, lo irrepetible–, una dimensión que a Duchamp fascinaba y que exploró desde diversos ángulos, bien a través de *ready mades* o de otros trabajos como *3 Stoppages-étalon* (1913-14), inspirado por la lectura de *L'Unique et sa propriété* de Max Stirner, en el cual efectúa un juego con, o una ruptura de, las normas interviniendo de forma azarosa sobre reglas de medir (2010: 47-51)⁶⁵. Esta fascinación por lo diferencial llevó a Duchamp a explorar también convenciones como las que afectan a la identidad individual, de la cual cuestionó su invariabilidad y su pertenencia a categorías fijas, determinantes del género o del sexo, mediante gestos como la adopción de otras personalidades (Rose Sélavy), así como de múltiples nombres y formas de firmar en su correspondencia: «Toto cuando escribe a Henri-Pierre Roché, Roger Maurice o Morice cuando escribe a Brancusi, Marcel Dee, Dee (Vorced), (Marcel) Duche, Rose Marcel, Stone of Air, Duche, Sélavy, Marcel à vie, Rose, Marcel Rose y Marcelavy, Marcel Duchamp a la inversa...» (2010: 57)*.

El interés de Duchamp por la singularidad y la diferencia no solo se refiere a una

63 «le mot *mince* (...) est un mot humain, affectif, et non pas une mesure précise de laboratoire».

64 No obstante, en términos de reducción, teorías como la elaborada por Leonard Susskind en los años noventa defienden que la existencia del universo sería posible aún en dos dimensiones sin entrar en conflicto con las leyes de la física y de la gravedad. A este respecto, cabe señalar la nota 46 de Duchamp, en la que se refiere a lo infraleve «como “conductor” de la 2ª a la 3ª dimensión» (1989: 39). Véase también Davila, 2010: 81.

65 En este sentido, «infraleve» se refiere también a aquello que es accidental o incidental.

operación de distinción, sino también de dilatación temporal (retardo o acción de diferir)⁶⁶, la cual se hace patente en numerosos aspectos de su ejercicio vital y artístico: los ocho años que, excluyendo los dedicados a las investigaciones previas, tardó en construir el *Gran vidrio* (1915-1923), al que también se refería como «retardo en vidrio» (*retard en verre*); los al menos cuatro años que le llevó elaborar los documentos necesarios para la confección de los trescientos ejemplares de la *Boîte verte* (1934); los veinte años empleados en la realización de *Étant donnés* (1966); sus partidas de ajedrez por correspondencia; o el hecho de que muchas de sus obras no fueran expuestas hasta años después de ser producidas (2010: 93-8). De modo que la fenomenología de lo infraleve comprende una concepción del tiempo que conecta en cierta manera con la atribuida por la física a la cuarta dimensión, y con la expresada en uno de los significados de la inmaterialidad descritos anteriormente. Sin embargo, es llamativa la relación que puede establecerse entre la diferencia temporal, o dicho con otras palabras, el diferido, que se da entre un acontecimiento artístico y la documentación realizada de este con vistas a sucesivas presentaciones⁶⁷.

Por último, Davila sugiere que, en este juego inacabable de diferencias e indiferencias, la neutralidad ocupa un papel ciertamente relevante dentro de la trayectoria de Duchamp en general y en la manifestación de lo infraleve en particular. Este aspecto es igualmente importante en los planteamientos que interesan a este estudio dado que muchos de ellos se mueven por este territorio, lo cual se hace evidente cuando, por ejemplo, proponen evitar (a) la producción de objetos, (b) generar cambios materiales visibles o perdurables en los lugares en los que se desarrollan, o (c) acentuar cualquier separación entre el arte y la vida. Principalmente, lo neutro marca una diferencia en comparación con lo definido porque su cualidad más destacada es que es indistinguible: de lo neutro no puede decirse que sea claramente una cosa u otra, sino que es varias a la vez; en este sentido, se enfrenta a lo que es dogmático y fijo, y se opone, como afirman Barthes⁶⁸ o Lyotard de lo inmaterial, al binarismo impuesto (2010: 279). Como consecuencia, lo neutro se sitúa en un punto intermedio, que es el lugar de la contingencia⁶⁹, de la indeterminación ontológica, de las posibilidades, de los matices, de las identidades basculantes (androginia, angelismo, transgénero) o de aquello que se encuentra en suspenso (*epoché*); nunca en lo nulo o en la nada, sino en lo plural, lo complejo, lo variable y lo polisémico (2010: 283).

Después de todo lo dicho, puede observarse que el procedimiento infraleve comparte

66 Fue Jacques Derrida (1972, en 1994: 37-62) quien señaló ambos sentidos del término en su conferencia «La Différance» (Société française de philosophie, 27 de enero de 1968), en la que modificó sutilmente la palabra «diferencia» cambiando la «e» central de su forma ortográfica [*différence*] por una «a» [*différance*] –un cambio apreciable por escrito pero imperceptible en su pronunciación oral, que le sirve para subrayar la innecesaria oposición de la presencia (oralidad) y la ausencia (escritura).

67 Sobre este asunto concreto, *infra* 3.1.6.

68 Entre 1977 y 1978, Roland Barthes impartió una serie de lecciones a propósito de lo neutro en el Collège de France, recogidas en español en el libro *Lo neutro* (2004).

69 A este respecto, véase: Giorgio Agamben: «Bartleby o de la contingencia» (en Melville, 2001).

muchos aspectos con lo desarrollado a lo largo de los apartados anteriores, a la vez que desbroza ciertas ideas asociadas a lo inmaterial que complicaban el acercamiento al objeto de estudio aquí propuesto. Una de las ventajas de utilizar en este marco el término «infraleve» es su ligazón al pensamiento de una de las figuras más influyentes en el arte del último siglo, un pensamiento abiertamente desenfadado y promiscuo que se resiste a formar parte de catalogaciones rígidas y que admite múltiples posibilidades de aplicación. No obstante, este procedimiento no puede ser considerado propiamente un mecanismo de reducción sino más bien de percepción, es decir, de diferenciación y de atención a lo pequeño y a lo volátil, si bien guarda una relación muy próxima al resto de los mecanismos que se enumerarán a continuación. Por lo tanto, el procedimiento infraleve sirve en este estudio para efectuar un primer acercamiento a muchas de las cuestiones que interesa tratar.

2.1.2 PROCEDIMIENTO SUSTRATIVO

De todas las imaginables, la operación más básica, y casi automática, para efectuar una reducción formal es, sin duda, la que tiene como objetivo disminuir componentes hasta llegar a lo mínimo posible. En este caso, aunque existe una aparente proximidad entre la pregunta formulada por la investigación y lo expuesto por Clement Greenberg en «La pintura moderna» (1960), no se trata de interrogarse, como hizo este, sobre cuáles son los elementos esenciales del arte, sino de buscar en este ámbito sus expresiones más reducidas. Este matiz, pequeño pero importante, aleja la cuestión de cualquier afán autoritario que proponga como fin deseable la máxima depuración de la obra artística, ya que esto impediría hablar, como se ha hecho, de cualquier intromisión o influencia de la vida en el arte; en cambio, los planteamientos que aquí se contemplan están radicalmente predispuestos a la hibridación y a la apertura, de modo que no se presupone ninguna característica intrínseca que pueda utilizarse como límite entre el arte y lo extraartístico. Con todo, el ejemplo de Greenberg es una buena muestra del funcionamiento de este mecanismo en lo referido a la pintura.

El procedimiento sustractivo puede asimismo observarse en muchos de los planteamientos de vanguardia que a partir de finales del siglo XIX⁷⁰ se esforzaron por contestar a las normas y convenciones impuestas por la Academia, comenzando por la representación figurativa y continuando por la reducción formal, la cual condujo en su punto álgido al cuestionamiento del propio objeto artístico. Jeff Wall (1995), en su ensayo «"Señales de indiferencia". Aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual», resume: «La ola de reduccionismo que estalló en los años sesenta evidentemente venía

70 Sirvan de ejemplo los espacios en blanco de Mallarmé –quien, en una carta a Henri Cazalis fechada en julio de 1866 escribió: «después de haber encontrado la Nada, he encontrado lo Bello»– o los silencios de Cage a mediados del siglo XX.

fraguándose desde hacía medio siglo, y fue la maduración (incluso casi se podría decir la totalización) de esta idea que mostró la posibilidad explícita del "arte conceptual"» (en Picazo y Ribalta eds., 2003: 234). Durante ese tiempo, muchas de estas manifestaciones de vanguardia, en su intento por desvincularse de los dictados de la Academia, reivindicaron un alejamiento de la concepción del artista que esta institución promovía –de nuevo la diferenciación–; es en este marco donde se fragua la idea de no-arte –que Allan Kaprow define como aquello que «aún no ha sido aceptado como arte pero ha atrapado la atención de un artista con esa posibilidad en mente» (Kaprow y Kelley ed., 1993: 98)⁷¹– y se comienza a reclamar con insistencia la capacidad y el derecho de cualquier persona a ser artista. El nuevo estatuto del artista, por tanto, es un resultado de lo que Wall llama desespecialización, un proceso o mecanismo al que identifica como el «proyecto fundamental de la primera vanguardia», que supuso «la transgresión de las fronteras entre el arte "culto" y el arte "popular", entre artistas y el resto de la gente, entre el "arte" y la "vida"» (2003: 237).

La sombra de esta gran "reducción" estaba presente detrás de todas las tendencias hacia el reduccionismo. La experimentación con lo "anestético", con la "apariencia de no-arte", la "condición de no-arte", o con la "pérdida de lo visual", es, en este sentido, una manera de tentar al destino. Detrás de las fórmulas de Greenberg, elaboradas primeramente a finales de los años treinta, reside el temor de que, probablemente, y a la postre, no hayan [sic] características imprescindibles que distingan las artes, y que el arte, tal y como ha llegado hasta nosotros, también es muy prescindible. Jugar con lo anestético era por un lado una necesidad intelectual en el contexto de la modernidad y por otro una liberación de las energías psíquicas y sociales que tenían los intereses puestos en la "liquidación" del "arte culto" burgués. (...) Lo anestético encuentra su emblema en el ready-made, la mercancía en todas sus formas, colores y signos (2003: 238).

Wall prosigue señalando la afinidad que estas operaciones de distanciamiento tienen con los siguientes pasajes de la *Teoría Estética* de Theodor W. Adorno, elaborada entre 1961 y 1969 –prácticamente a la par que los planteamientos «totalizadores» de esa «ola de reduccionismo»–, en los cuales aparece una vez más la cuestión de la indiferencia descrita previamente:

«La estética, o lo que queda de ella, parece asumir de una forma tácita que la supervivencia del arte no es un problema. Es fundamental para este tipo de estética la pregunta de cómo sobrevive el arte, y no si sobrevivirá. Hoy esta visión ofrece poca credibilidad. La estética ya no puede contar con el arte como hecho. Si el arte tiene que

71 A continuación, Kaprow añade que «el no-arte (...) existe sólo fugazmente, como una partícula subatómica, o quizás sólo como postulado», una concepción que conecta con muchos aspectos que aquí se están tratando y que resulta especialmente útil a la hora de hacer referencia a aquellas propuestas artísticas que no contemplan ser documentadas.

permanecer fiel a su concepto, debe convertirse en antiarte o debe desarrollar un sentido de autodesconfianza, sentido que ha surgido del desfase moral entre su existencia continuada y las catástrofes humanas, pasadas y futuras», y «Actualmente el arte moderno significativo es totalmente irrelevante en una sociedad que lo único que hace es tolerarlo. Esta situación afecta al arte en sí mismo, y le obliga a llevar estas señales de indiferencia: se produce la sensación inquietante de que este arte tanto podría ser diferente como no existir en absoluto» (citado por Wall en Picazo y Ribalta eds., 2003: 301-2).

Algo que Guy Debord también manifestó en 1967 en la tesis 190 de *La sociedad del espectáculo* (1999: 157) –el mismo año en que Lippard y Chandler se encontraban escribiendo acerca de la desmaterialización del arte–:

El arte en el período de su desintegración, como movimiento de negación en busca de su propia trascendencia en una sociedad histórica donde la historia no es vivida directamente, es al mismo tiempo un arte de cambio y una pura expresión de la imposibilidad de cambio. Cuanto más presuntuosas sus exigencias, más lejos se encuentra del alcance de su verdadera autorrealización. Este es un arte que es de vanguardia por necesidad, y es un arte que no es. Su vanguardia es su propia desaparición (citado por Wall en Picazo y Ribalta eds., 2003: 242).

Huelga decir que la desaparición a la que aluden Debord y Adorno en absoluto se refiere al fin del arte en un sentido literal, del mismo modo que ocurría con el vacío; más bien se trata de un cambio de paradigma. En este sentido, sustraerse significa también tomar distancia –en este caso, de aquello con lo que se está en desacuerdo (Celedón, 2010), es decir, es una forma de significar la discrepancia y de emprender un cauce alternativo⁷². Para comprender mejor el efecto provocado por el no-arte como procedimiento sustractivo, resulta interesante la comparación establecida por Luis Guerra a partir de Alain Badiou con un ejemplo que *a priori* puede parecer chocante para el caso que aquí se examina:

Un procedimiento sustractivo mantiene la nueva coherencia aparte de la destrucción o de la mera negación. Para enfatizar dicho ejemplo Badiou expone la noción de Estado Comunista estipulada por Marx: “Marx insiste en decir que la destrucción del Estado burgués no es un objetivo en sí mismo. El objetivo es el comunismo, esto es el fin del

72 Luis Guerra (2014: 7) se apoya en la definición de sustracción que Badiou dio en una conferencia a propósito de Pasolini: «Llamo sustracción a la parte afirmativa de la negación. Cuando no se pueden deducir nuevos axiomas artísticos de la destrucción de un sistema dado. Son las leyes afirmativas de un nuevo marco de trabajo para la actividad artística» [«I name subtraction the affirmative part of negation. When a new artistic axioms are in no way deducible from the destruction of a given system. They are the affirmative laws of a new framework for the artistic activity»]**.

Estado en tanto que tal, el fin de las clases sociales, en favor de una organización puramente igualitaria de la sociedad civil. Pero, para llegar a esto, nosotros debemos primero sustituir al Estado burgués por un Nuevo Estado, el cual no es inmediatamente el resultado de la destrucción del primero. De hecho, este es un Estado tan diferente del Estado burgués como puede ser una performance contemporánea de una representación académica de los Dioses Olímpicos. Este Nuevo estado –que Marx nombra “dictadura del proletariado”- es un estado que organiza su propio desaparecer, un Estado que es, en su verdadera esencia, el proceso de no-Estado. Entonces, nosotros podemos decir que, en el pensamiento original de Marx “dictadura del proletariado” era el nombre para un estado que se sustraía de las leyes clásicas de un Estado “normal” (Guerra, 2016: 36-7).

Trasladando este mismo proceso al ámbito que aquí se discute, el no-arte sería el paso previo a la destitución de la barrera separadora de arte y vida; o, dicho de otro modo, sería el medio para sustraer los elementos elitistas del arte y alejarlo de tratamientos interesados.

Abolida la especialización del arte, las herramientas tradicionalmente empleadas ya no tienen cabida y se hace necesaria una reducción técnica que ponga de manifiesto el nuevo estado de cosas: «Para el artista con talento y habilidad, imitar a una persona de capacidades limitadas se convirtió en un acto creativo subversivo. Era una experiencia nueva, que iba en contra de todas las ideas y baremos aceptados sobre el arte y era uno de los últimos gestos que podía provocar un impacto vanguardista» (Wall en Picazo y Ribalta eds., 2003: 245). Para ello, comienzan a emplearse deliberadamente mecanismos no especializados como el azar o la indeterminación, y los procesos –lo dinámico– pasan a ocupar en la práctica artística un lugar más destacado que un resultado en forma de obra acabada; en otras palabras, la conclusión, e incluso la fabricación, de la obra de arte deja de ser un requisito. En este punto es donde se produce el cambio más significativo derivado de la sustracción: si hasta el momento la forma exterior ocupaba el lugar más relevante en la *poiesis* artística, por delante o por encima de sus aspectos conceptuales, después de aplicar la máxima reducción formal se intercambia el orden y es el concepto o forma interna lo que pasa a destacarse en primer lugar, por delante o por encima de la forma externa. No obstante esta reducción, siguió habiendo restos de esta, pues

la pérdida de lo sensual constituyó un estado que necesitaba ser experimentado. El medio más directo de alcanzar este objetivo era reemplazando una obra de arte por un ensayo teórico que pudiera colgarse en su lugar. Fue la acción más celebrada del conceptualismo, un gesto de usurpación de la posición predominante de todos los organizadores intelectuales que controlaban y definían la Institución del Arte. (...) El conceptualismo lingüístico lleva al arte muy cerca de la frontera de su autosuperación, o autodesintegración, al límite de sus posibilidades, dejando a su público con la sola tarea de redescubrir legitimaciones para las obras de arte tal como habían existido y pueden continuar existiendo. Esta era, y sigue siendo, una manera revolucionaria de pensar sobre

el arte, en la que su derecho a existir es repensado en el lugar o momento tradicionalmente reservado para el placer de la existencia real del arte, en el encuentro con una obra de arte (2003: 247).

La escritura es, según esta lógica, lo máximo que una obra de arte puede concretarse, resultando en descripciones o instrucciones que dejan abierta la posibilidad de ser ejecutadas, tangible o imaginariamente, por cualquier persona –una vez más se presenta la lectura como forma de realización del arte. Aquí se pone de manifiesto lo expresado por Burnham a propósito de los sistemas, que pasan a constituir la estructura principal de la obra de no-arte. Pero aún cabe la posibilidad de reducir incluso más su forma prescindiendo de lo escrito, a saber, deteniéndose en el momento inmediatamente anterior al texto y posterior a la concepción⁷³, y, por ende, transformando la obra en una entidad de naturaleza intermitente. La oralidad es, en este caso, la vía por la que la obra se comunica y cobra forma –si bien esta tiene una configuración informe–, una vía primaria y no especializada a la que se llega a través de un mecanismo conceptual de sustracción.

Ahora bien, ¿es el conceptualismo lingüístico la última frontera? ¿Podría llegarse a disminuir aún más la obra de arte? ¿Qué supondría sustraer incluso la palabra? Tomando como punto de partida el cuerpo como emisor –y como límite, puesto que es lo único que queda tras eliminar el objeto–, este desarrollo prestará atención a continuación a otras formas de lenguaje alternativas a la palabra, igualmente motivadas por el giro desprofesionalizador y antiartístico.

2.1.3 MECANISMOS DE ACCIÓN Y DE ACTITUD

Los artistas no hacen arte. Los artistas hacen que las cosas sucedan.

Eleonora Fabião**.

*BUSCA LOS EXTREMOS / AHÍ ES DONDE / ESTÁ LA
ACCIÓN.*

Lee Lozano**f.

⁷³ Por supuesto, una obra exclusivamente mental sería aún más radical y hasta concordaría más con una lectura literal del término «no-arte», pero la eliminación del componente comunicacional en cualquiera de sus formas daría al traste, por un lado, con el sentido de la expresión artística, y, por otro, haría imposible cualquier referencia a, o estudio de, sus efectos, pues no podría hablarse de cultura expresada ni tenerse conocimiento de ella fuera de su poseedor. Una obra de estas características sería equiparable, hasta cierto punto, a una obra inexistente.

Creo que el gran hombre del mañana en el camino artístico no puede ser conocido, no debería ser conocido y debería pasar a la clandestinidad. Si tiene algo de suerte puede ser reconocido tras su muerte, pero puede que eso nunca ocurra. Pasar a la clandestinidad significa no tener que tratar con la sociedad en términos económicos.

Marcel Duchamp**g.

Crear es resistir.

Gilles Deleuze y Felix Guattari^h.

Aunque la desprofesionalización está relacionada con el procedimiento sustractivo por cuanto este se manifiesta a través de una reducción técnica, no debe ser vista únicamente como una operación formal pues también está estrechamente ligada al comportamiento –lo cual desvela una clara asociación del ejercicio artístico con el diletantismo. El procedimiento sustractivo surge del cruce de numerosas actitudes –frente a los cánones académicos, los modos de producción artística, el mundo, etcétera–, que activan sus reivindicaciones a través de él. Como consecuencia, muchas de estas reclamaciones se traducen en acciones, lo cual hace explícita su vinculación con la idea de performatividad aludida anteriormente a través de Lyotard –que subraya con elocuencia las relaciones entre la obra de arte y el texto o, más ampliamente, el lenguaje– y de Davila, cuando este reconoce la vinculación de lo infraleve con el ejercicio de una acción consciente⁷⁴.

En vista de que el cuerpo –y el mundo– es lo que queda después de sucesivas operaciones de reducción de la obra de arte, cabe razonar que acaso la única oportunidad de realización de esta sea a través de la puesta en acto, un acto no obstante transformador de sí mismo y no centrado en la fabricación sino en la acción en sí. Ya se ha hecho referencia a la articulación de la palabra como uno de los posibles modos de hacer a través del acto –un modo en el que el componente visual es significativamente disminuido en el caso de los enunciados orales–, pero resta considerar la opción de un acontecimiento efectuado sin palabras, esto es, mediante gestos. El gesto, escribe Gadamer, expresa lo que está ahí. «Los gestos son algo enteramente corporal, y son algo enteramente anímico. No hay un interior distinto del gesto y que se revele en él. Lo que el gesto dice como gesto es todo su propio ser. (...) Como el lenguaje, refleja siempre un mundo de sentido al que pertenece» (1998: 250). Y también, como la palabra hablada, se encuentra muy próximo a lo infraleve según lo define Davila: aquello que aparece para después desaparecer (2010: 199). La presencia abocada a la ausencia, o, lo que es lo mismo, el acontecimiento en su expresión más corriente, es a lo que aspiran los planteamientos radicales que se proponen no distinguirse de la vida sino actuar

74 Asimismo, puede trazarse un parentesco entre estas actitudes y los comportamientos característicos de dandis y *flâneurs*.

levemente en ella a través de lo reducido del gesto, dejando que este se extinga como el resto de los sucesos ordinarios. Esta actitud revela un cambio de conciencia respecto a la perdurabilidad las cosas, que en la práctica se hace manifiesto en la reducción según se viene explicando. Ahora bien, la reducción todavía puede alcanzar una mayor cota de radicalidad cuando es aplicada sobre el acto; dicho en otras palabras, cuando se pasa de la acción a la inacción, un estado que se corresponde más con una actitud o comportamiento que con una actividad. Sin embargo, esta inacción no debe ser entendida en un sentido inmovilista o negacionista, sino como un instrumento señalador que encierra un gran potencial en su aparente vacío. El recurso de la inacción ha sido comúnmente empleado para mostrar disconformidad con determinadas convenciones rectoras de lo social o lo económico –el trabajo (su obligatoriedad, la explotación, la productividad), el mercado (la hipercapitalización, la competencia, la especulación, el beneficio como objetivo perenne), las leyes, normas y restricciones (la política, el contrato social, las directrices académicas, la burocratización), etcétera–, y presenta nexos con múltiples aspectos analizados anteriormente. Por ejemplo, Davila indica que, en la obra-vida de Duchamp, la dilatación temporal (retardo) que conlleva lo infraleve se manifiesta a través de lo que socialmente se consideraría improductivo o inactivo (2010: 43). Una desocupación (*désœuvrement*) que, como se ha dicho, no supone la ausencia de obra sino de trabajo:

Considero que trabajar para vivir es algo ligeramente estúpido desde el punto de vista económico. Espero que llegue un día que se pueda vivir sin tener la obligación de trabajar. (...) En un cierto momento comprendí que no debía cargarse a la vida con demasiado peso, con demasiadas cosas por hacer, con (...) una mujer, niños, una casa en el campo, un coche, etc. Y lo comprendí, felizmente, muy pronto. Eso me ha permitido vivir mucho tiempo como soltero mucho más fácilmente que si hubiera tenido que enfrentarme con todas las dificultades normales de la vida. (...) Tampoco he conocido el esfuerzo de producir (...). Nunca he tenido esa especie de necesidad de dibujar por la mañana, por la tarde, todo el tiempo, de hacer croquis, etc. (Duchamp en Cabanne, 1984: 6).

Duchamp, conocedor de las ideas de Lafargue, afirmaba que su resistencia al trabajo se debía a su condición de perezoso:

Me hubiera gustado trabajar, pero había en mí un fondo enorme de pereza. Me gusta más vivir y respirar que trabajar. No considero que el trabajo que he realizado pueda tener en el futuro ninguna importancia desde el punto de vista social. Así pues, si usted quiere, mi arte consistiría en vivir; cada segundo, cada respiración es una obra que no está inscrita en ninguna parte, que no es ni visual ni cerebral, y sin embargo, existe. Es una especie de constante euforia (1984: 64).

En resumidas cuentas, la propuesta de Duchamp estaba orientada a «vaciar el hacer de todo valor» (2010: 47). De ahí que Henri-Pierre Roché afirmara que su mejor obra fuera el empleo de su tiempo (Cabanne, 1984: 64). En este sentido, la actitud pasiva pero vital de Duchamp puede ser fácilmente asociada con la del dandi o, como apunta Davila (2010: 272), con la *sprezzatura* que Baldassare Castiglione atribuye como cualidad de todo caballero que se precie en su obra *El Cortesano* (1528), es decir, una actitud de aparente despreocupación e indolencia ante las cosas (*sprezzante*, esto es, distante), que, como la *grazia* de Vasari, no puede ser aprendida sino que viene dada sin esfuerzo (Rika, 1979: 21).

Además de Duchamp o de Malévich, la pereza ha sido asimismo practicada por otros artistas como Mladen Stilinović, quien en su manifiesto «The Praise of Laziness» (1993)** declara:

Los artistas occidentales no son perezosos, y por esa razón no son artistas sino productores de algo... Su implicación en asuntos sin importancia como la producción, la promoción, el sistema de galerías, el sistema de museos, el sistema de competición (quién es el primero) y su preocupación con los objetos, los aleja de la pereza, del arte. Así como el dinero es papel, una galería es una habitación. Los artistas del Este eran perezosos y pobres porque no existía todo este sistema de factores insignificantes. Por eso disponían de tiempo suficiente para concentrarse en el arte y en la pereza. Incluso cuando sí producían arte, sabían que era en vano, que no era nada. (...) no hay arte sin pereza⁷⁵.

En los enfoques de Stilinović y Duchamp se aprecia claramente que, aunque la pereza es reconocida como la condición necesaria para la vida y para el arte, su ejercicio ni descarta ni propone abandonar la producción de obras sino que, más bien, tiene un efecto retardante que deja a la producción en un lugar contingente pero, no obstante, posible. Sin embargo, la pereza no es la única actitud que puede derivarse de la inacción. En sus aplicaciones más radicales, este mecanismo ha conducido hasta enfoques frontalmente opuestos a la productividad como forma de resistencia a las lógicas económicas o sociales. Esta resistencia tiene asimismo una dimensión temporal que la vincula con el retardo, pues es en la duración donde residen tanto su efectividad como su potencial emancipador –de ahí proceden taxonomías como «*endurance art*» y denominaciones como «*durational pieces*». La renuncia a hacer o la huelga son dos manifestaciones características de este procedimiento, y son distintivas de la práctica de artistas como Lee Lozano y Tehching Hsieh, que hicieron de la

75 «Artists in the West are not lazy and therefore not artists but rather producers of something... Their involvement with matters of no importance, such as production, promotion, gallery system, museum system, competition system (who is first), their preoccupation with objects, all that drives them away from laziness, from art. Just as money is paper, so a gallery is a room. Artists from the East were lazy and poor because the entire system of insignificant factors did not exist. Therefore they had time enough to concentrate on art and laziness. Even when they did produce art, they knew it was in vain, it was nothing. (...) there is no art without laziness».

retirada su posicionamiento vital y estético⁷⁶. En el caso de Hsieh, su actitud estuvo marcada en gran parte por su condición de migrante (indocumentado) en el Nueva York de los años setenta, que le impedía acceder a una vivienda o un trabajo estables, con todas las dificultades que eso conllevaba –imposibilidad de atención sanitaria, invisibilidad y estigmatización social, etcétera. A finales de la década, trasladó su situación de aislamiento a una serie de cinco piezas de un año de duración basadas en normas muy estrictas que cumplía escrupulosamente, siendo de especial interés para este desarrollo la última de ellas, *One Year Performance 1985–1986 (No Art Piece)*, en la que Hsieh evitó todo contacto con el arte para dedicarse por entero a la vida, una decisión que recuerda a la que Lozano tomó y llevó a cabo en 1969 (*General Strike Piece*):

GENERAL STRIKE PIECE (INICIADA EL 8 FEB. 1969)*

DE FORMA GRADUAL PERO DECIDIDA EVITA ESTAR PRESENTE EN FUNCIONES O REUNIONES[†] OFICIALES O PÚBLICAS CELEBRADAS EN EL “CENTRO” RELACIONADAS CON EL “MUNDO DEL ARTE” PARA INVESTIGAR UNA REVOLUCIÓN PERSONAL Y PÚBLICA TOTAL[°]. EXPÓN EN PÚBLICO SOLAMENTE PIEZAS QUE COMPARTAN IDEAS E INFORMACIÓN RELACIONADAS CON LA REVOLUCIÓN PERSONAL Y PÚBLICA TOTAL.²

EN PROCESO AL MENOS DURANTE TODO EL VERANO, 1969.

* RETIRADA DE 3 EXPOSICIONES DE HOMBRES ORGANIZADAS POR RICHARD BELLAMY, GALERÍA GOLDOWSKY, 1078 AVDA. MADISON.

† FECHA DE LA ÚLTIMA VISITA A GALERÍAS DEL CENTRO DE LA CIUDAD PARA UN EXAMEN CUIDADOSO DEL ARTE – 13 O 14 FEB., 1969

FECHA DE LA ÚLTIMA VISITA A UN MUSEO – 24 DE MARZO, 1969

“ “ “ “ INAUGURACIÓN EN UNA GALERÍA DEL CENTRO – 15 DE MARZO, 1969

“ “ “ “ “ “ UN BAR – 5 DE ABRIL, 1969

“ “ “ “ ASISTENCIA A UN CONCIERTO – 18 DE ABRIL, 1969

“ “ “ “ “ UNA PROYECCIÓN DE UNA PELÍCULA – 4 DE ABRIL, 1969

“ “ “ “ “ UN “EVENTO” – 18 DE ABRIL, 1969

“ “ “ “ “ UNA GRAN FIESTA – 15 DE MARZO, 1969

° CONDICIONES GENERALES DE LA REVOLUCIÓN PERSONAL Y PÚBLICA TOTAL ESTABLECIDAS EN UNA BREVE DECLARACIÓN LEÍDA EN AUDIENCIA ABIERTA AL PÚBLICO EN LA ART WORKERS COALITION, SCHOOL OF VISUAL ARTS, 10 DE ABRIL, 1969. RECHAZADA PARTICIPACIÓN ADICIONAL EN LA ART WORKERS

76 Para un análisis detallado de la propuesta de Lozano, así como de las de otros artistas que han cultivado la improductividad, *infra* 4: «De la consistencia al indicio: agrafía, iconoclastia e impermanencia».

COALITION O EN CUALQUIER OTRO GRUPO COMO PARTE DE GENERAL STRIKE PIECE, INCLUYENDO EL GRUPO ARTISTS AGAINST THE EXPRESSWAY Y OTROS.

² PRIMERA PIEZA EXPUESTA EN EL EVENTO ART/PEACE, NUEVA YORK, SHAKESPEARE FESTIVAL, TEATRO PÚBLICO, 5 DE MARZO, '69. GRASS PIECE Y NO GRASS PIECE EXPUESTAS EN LA MUESTRA NUMBER 7 ORGANIZADA POR LUCY LIPPARD, PAULA COOPER, 18 DE MAYO, '69. INVESTMENT PIECE Y CASH PIECE EXPUESTAS EN LA MUESTRA LANGUAGE III, DWAN GALLERY, 24 DE MAYO, '69.

LEE LOZANO, 12 DE JUNIO, 1969 (Lehrer-Graiwer, 2014: fig. 5)**⁷⁷.

Finalmente, Hsieh, tras un periodo de trece años –*Thirteen-year Plan* (1986-1999)–, durante el cual no renunció a hacer arte pero sí a mostrarlo públicamente, abandonó definitivamente la práctica artística –a través de la cual, a la postre, había conseguido estabilidad vital:

77 GENERAL STRIKE PIECE (STARTED FEB. 8, '69)*

GRADUALLY BUT DETERMINEDLY AVOID BEING PRESENT AT OFFICIAL OR PUBLIC “UPTOWN” FUNCTIONS OR GATHERINGS[†] RELATED TO THE “ART WORLD” IN ORDER TO PURSUE INVESTIGATION OF TOTAL PERSONAL & PUBLIC REVOLUTION.[°] EXHIBIT IN PUBLIC ONLY PIECES WHICH FURTHER SHARING OF IDEAS & INFORMATION RELATED TO TOTAL PERSONAL & PUBLIC REVOLUTION.²

IN PROCESS AT LEAST THROUGH SUMMER, '69.

* WITHDRAWAL FROM 3-MAN SHOW COMPILED BY RICHARD BELLAMY, GOLDOWSKY GALLERY, 1078 MADISON AVE.

[†] DATE OF LAST VISIT TO UPTOWN GALLERIES FOR PERUSAL OF ART – FEB 13 OR 14, 69

“ “ “ “ “ A MUSEUM – MARCH 24, 69

“ “ “ “ “ A UPTOWN GALLERY OPENING – MARCH 15, 69

“ “ “ “ “ A BAR – APRIL 5, 69

“ “ “ ATTENDANCE AT A CONCERT – APRIL 18, 69

“ “ “ “ “ “ FILM SHOWING – APRIL 4, 69

“ “ “ “ “ AN “EVENT” – APRIL 18, 69

“ “ “ “ “ A BIG PARTY – MARCH 15, 69

[°] TERMS OF TOTAL PERSONAL & PUBLIC REVOLUTION SET FORTH IN BRIEF STATEMENT READ AT OPEN PUBLIC HEARING, ART WORKERS COALITION, SCHOOL OF VISUAL ARTS, APRIL 10, 69. FURTHER PARTICIPATION IN ART WORKERS COALITION OR ANY OTHER GROUP DECLINED AS PART OF GENERAL STRIKE PIECE, THIS INCLUDES ARTISTS AGAINST THE EXPRESSWAY GROUP & OTHERS.

² FIRST PIECE EXHIBITED AT ART/PEACE EVENT, N.Y. SHAKESPEARE FESTIVAL, PUBLIC THEATER, MARCH 5, 69. GRASS PIECE & NO GRASS PIECE EXHIBITED IN NUMBER 7 SHOW COMPILED BY LUCY LIPPARD, PAULA COOPER, MAY 18, 69. INVESTMENT PIECE & CASH PIECE EXHIBITED IN LANGUAGE III SHOW, DWAN GALLERY, MAY 24, 69.

LEE LOZANO, JUNE 12, 69.

Durante ese tiempo intentó exiliarse más profundamente en América “desapareciendo” en Alaska, pero solo llegó hasta Seattle, donde desempeñó trabajos poco remunerados y se sintió de nuevo como un inmigrante recién llegado. Después de seis meses se rindió y regresó a Nueva York, consiguió su *green card*, trabajó en la construcción y vendió 96 de sus primeros cuadros a un coleccionista taiwanés por 500 000 dólares. Utilizó la mayor parte del dinero para comprar un edificio abandonado en Williamsburg, Brooklyn, y lo convirtió en una residencia para artistas que él mismo dirigía.

Transcurridos trece años, en su 49º cumpleaños, que tuvo lugar precisamente en el cambio de milenio, publicó una declaración mediante un collage realizado con letras recortadas donde decía: “Me mantuve vivo. Pasé el 31 de diciembre de 1999”.

Después vendió el edificio, compró y reformó el loft de Clinton Hill [donde vive actualmente], viajó con más frecuencia a China, se casó con [Qinqin] Li y finalmente trabajó con los conservadores interesados en dar forma a su legado. Pero, al haber vivido en un “exilio constante” del arte del que no pudo volver, como dijo en su libro, declaró su vida como artista acabada y dejó que otros trataran de resolver lo que eso significaba (Sontag, 2009)**⁷⁸.

Lozano, por su parte, también proyectó su salida definitiva del arte a comienzos de la década de los setenta a través de la denominada *Dropout Piece*, de la que dijo en sus notas: «ES LA OBRA MÁS DIFÍCIL QUE HE HECHO NUNCA» [«[IT] IS THE HARDEST WORK I HAVE EVER DONE»] (Lehrer-Graiwer, 2014: fig. 1)**:

“Dropout” declaraba su lealtad a los inadaptados y desamparados, *hippies* y *punkis*, *outsiders* y marginados. Aunque representó la negación y la retirada como una protesta terriblemente seria, Lozano acentuó el “pout” [enfado] en “dropout” con un mordaz toque de autodesprecio. Pero su furtiva decisión, relacionada fundamentalmente con una búsqueda estética, se entiende mejor en términos visuales: perderse de vista, fuera de

78 «During this time he tried to exile himself more deeply inside America by “disappearing” to Alaska, but he made it only as far as Seattle, where, working low-wage jobs, he felt as if he were fresh off the boat once again. Giving up after six months, he moved back to New York, got his green card, worked in construction and sold 96 of his early paintings to a Taiwanese collector for \$500,000. He used much of the money to buy an abandoned building in Williamsburg, Brooklyn, converting it into an artists’ residence, which he managed.

»At the end of the 13 years, on in his 49th birthday [sic], which happened to fall precisely at the turn of the millennium, he issued a statement in collage form, using cut-out letters, that said: “I kept myself alive. I passed the Dec. 31, 1999.”

»Afterward he sold his Williamsburg building, bought and renovated the loft in Clinton Hill [where he currently lives], traveled with more frequency to China, married Ms. [Qinqin] Li and eventually worked with the curators interested in shaping his legacy. But, having lived in such a “persistent exile” from art that he could not return to it, as he said in his book, he declared his life as an artist over and left others to grapple with what that meant».

plano, fuera del alcance, desaparición (2014: 14)**⁷⁹.

Más allá de problemas prácticos como la pobreza y la soledad existía el riesgo y la realidad del no reconocimiento. Mirando hacia atrás desde el contexto de nuestro presente sobreexpuesto, la idea de escoger claramente el no reconocimiento, la invisibilidad y el antiéxito, es realmente estimulante. No participar en el mundo del arte de una forma clasificable empujó el "Life-Art" fuera del discurso. La fusión que buscaba en sus cuadernos entre vida y arte alcanzó un punto de equivalencia y no diferenciación insostenible: ni totalmente alegre ni benigno (2014: 52)**⁸⁰.

A decir verdad, se puede pensar en *Dropout Piece* (...) como el *zugzwang* en un conflicto continuo entre el arte como experiencia totalmente privada dentro de la propia mente y el arte como intercambio público de información cultural donde la artista es tanto partícula como onda. Desde un punto de vista, *Dropout* representa una internalización hermética de la pieza de arte y de la experiencia artística, tanto extática como traumática. Supuso optar por excluirse del reconocimiento público, de ser representada por una galería y de la autorrepresentación. La artista se volvió incognoscible e impenetrable para los otros: única (2014: 59)**⁸¹.

En los ejemplos de Hsieh y Lozano puede apreciarse cómo el arte acaba haciéndose indiscernible de la vida hasta el punto de que solo puede ser literalmente vivido. Precisa y paradójicamente, el gesto artístico en estos casos consiste en persistir en la determinación de no hacer, y es en su radicalidad y en su aparente insignificancia donde reside su intensidad. Como Bartleby, el escribiente del cuento de Melville cuya evasión sistemática –que puede ser

79 «'Dropout' declared an allegiance with misfits and underdogs, hippies and punks, outsiders and awkward outliers. Even as she acted out negation and withdrawal as dead-serious protest, Lozano stressed the 'pout' in 'dropout' with a sharp tweak of self-deprecation. But the artist's stealth decision, fundamentally tied to an aesthetic pursuit, is best tracked in visual terms: dropping out of view, out of sight, off the radar, disappearance».

80 «Beyond practical problems of poverty and loneliness, there was the risk and reality of non-recognition. In retrospect, from the context of our over-exposed present, the idea of emphatically choosing non-recognition, invisibility and anti-success is downright exhilarating. Not participating in the art world in a classifiable way pushed 'Life-Art' out of discourse. The fusion she sought in her notebooks between life and art, reached an untenable point of equivalency and non-differentiation: neither entirely joyful, nor benign».

81 «In fact, we can think of *Dropout Piece* (...) as the *zugzwang* in a continuous conflict between art as a totally private experience inside one's head and art as the public exchange of cultural information, where the artist is both particle and wave. From one angle, *Dropout* represents a hermetic internalisation of the art piece and the art experience, both ecstatic and traumatic; it involved opting out of public recognition, gallery representation and self-representation. The artist became unknowable and impenetrable by others: singular» [Zugzwang u «obligación de mover» es un término alemán usado en ajedrez para referirse a la situación de un jugador que, no importa el movimiento que realice, empeorará inexorablemente].

leída como una reivindicación de libertad absoluta– le abocó a morir de inanición⁸², o los artistas y ágrafos que pueblan los libros de Jean-Yves Jouannais (1997) y Enrique Vila-Matas (2000), los practicantes de la inacción son habitantes de la contingencia, ese territorio neutro, de plena posibilidad, en el que la disyuntiva entre hacer y no hacer se resuelve, si acaso, en virtud de una decisión. El resultado, como se ha dicho, no es una negación «sino más bien una descreación», mediante la cual «se reclama la pontencia de no ser y se crea a partir del punto de indiferencia entre potencia e impotencia» (Agamben en Melville, 2001: 134-5), es decir, suspendiendo toda acción y todo poder (Guerra, 2015: 15). Desde la perspectiva hegemónica, este tipo de resistencia o disidencia acontece en el terreno de lo invisible y, por lo tanto, es inexistente para la norma y para el estado ya que carece de lugar y forma determinados –en palabras de Guerra, está «dentro de un permanente desaparecer»– (2015: 16). Trazando una asociación con lo infraleve, se podría decir que este comportamiento se inscribe en lo que el antropólogo anarquista James C. Scott (1990) ha denominado «infrapolítica» refiriéndose a todo acto o gesto realizado con voluntad política al nivel de lo ordinario, que no emplea los mecanismos utilizados habitualmente por el poder sino que se sustrae de ellos (Guerra, 2015: 15). Así, la infrapolítica se compone de infraacciones que son infracciones, fisuras en el sistema, espacios imperceptibles de resistencia y de anomia.

La imperceptibilidad de estas infraacciones, de estos sucesos infraordinarios en términos perequianos (1989), es lo que conduce a hablar en último término de la imposibilidad de tener una percepción completa de un acontecimiento, ya sea en su vivencia o a través de representaciones o fragmentos, lo cual sirve de introducción a la problemática de la documentación que se desarrollará en el capítulo siguiente.

2.2 SOBRE LA IRREPRESENTABILIDAD DEL ACONTECIMIENTO

En la medida en que un acontecimiento acontece, jamás puede identificarse con un estado sólido de la realidad. Un acontecimiento no es pues un hecho –lo cual, desde una perspectiva específica, permitiría catalogarlo entre el universo de los productos– ni una situación dada,

82 A un nivel anecdótico, pueden apreciarse coincidencias en ciertos aspectos de las vidas de Melville y Hsieh: ambos trabajaron de marineros y abandonaron sus respectivos barcos en busca de un cambio de condiciones: Melville escapó de un ballenero al llegar a las Islas Marquesas, y Hsieh, que viajaba desde Taiwan, se escondió en un petrolero atracado en el río Delaware, que le llevó a Nueva York. Y, a un nivel interpretativo, incluso se ha querido ver en Bartleby un reflejo de las circunstancias personales de su autor. La inacción y la renuncia de estos sujetos, en la realidad y en la ficción, son maneras de reflexionar, relacionarse (con) y tomar posición ante el mundo. Bartleby pudo ser para Melville lo que también puede ser para los lectores de su historia: un personaje con cuyo espíritu libre sentirse identificado, una forma de manifestar lo que Hsieh, Lozano y muchos otros llevaron a la práctica con diferentes consecuencias (en el caso de Lozano, una tumba sin distintivo, indiferenciable, en el Southland Memorial Park de Dallas).

por extraordinaria que sea, de la realidad. En el acontecimiento nada está dado –ello lo convertiría ahora en un paisaje– ni anunciado –tampoco es una profecía.

Martí Peranⁱ.

El acontecimiento, para mí, no consiste en una asimilación de las demás artes, como parece ser el happening, sino en una liberación de las distintas percepciones sensoriales. No consiste en una reunión informal, como sucede con la mayoría de los happenings, sino que se trata de una relación con uno mismo. Además, a diferencia de aquéllos, no existe un guión, aunque haya algo que lo ponga en marcha: la palabra más cercana para expresarlo sería un «deseo» o una «esperanza» (...). Si desbloqueáramos nuestra propia mente, prescindiendo de las percepciones visuales, auditivas y cinéticas, ¿Qué surgiría de nosotros?, ¿habría algo? (...) Nunca experimentamos las cosas por separado (...), pero, si es así, existe una razón aún más fuerte y es todo un desafío crear una experiencia sensorial aislada de las otras experiencias sensoriales, algo que no es frecuente en la vida diaria. El arte no es una mera duplicación de la vida.

Yoko Ono^j.

Frente a la concepción general de que un acontecimiento es un hecho que destaca por su excepcionalidad sobre el resto de los sucesos cotidianos, numerosos autores han reivindicado la consideración y la relevancia de aquellos eventos aparentemente menores que ocurren en escalas pequeñas, incluyendo el nivel de lo imperceptible, como se da en el caso de las variaciones infinitesimales o en la constante actividad de las fluctuaciones cuánticas⁸³. Reconocer esta dimensión ampliada del acontecimiento supone admitir que estos son en realidad menos excepcionales que comunes, y que las capacidades perceptivas juegan un papel determinante a la hora de identificarlos. Dichas capacidades son precisamente las que hacen posible captar y aislar las singularidades (recuérdese lo comentado a propósito del procedimiento infraleve), de modo que podría decirse que una de las características del acontecimiento es su carácter singular, su irrepetibilidad.

Ahora bien, ¿cómo puede identificarse un acontecimiento? En la segunda de las sesiones del «Seminario de la Inexistencia del Arte» (celebrado en el Goethe Institut de Barcelona en noviembre de 2015), su organizador, Luis Guerra, planteó un recorrido por los acercamientos que la filosofía contemporánea ha guiado hacia el acontecimiento, destacando

⁸³ Peran aporta en este sentido una definición de acontecimiento que refleja que este no es «un estado de cosas sino, mucho mejor, la situación de las cosas en estado de dinámica permanente hasta hacer irreconocible su médula» (en Llano y Gutiérrez eds., 2001: 119-20).

las aportaciones de Gilles Deleuze, Alain Badiou y Slavoj Žižek, no sin antes detenerse en las relaciones existentes entre los pensamientos de estos tres autores y el del Heidegger posterior a la Segunda Guerra Mundial, cuyo elemento central en esta etapa es el complejo y radical concepto de *Ereignis*, comúnmente traducido como «acontecimiento» (Guerra, 2015: 45-8). Complejo porque Heidegger fue modificando su sentido dentro de su pensamiento⁸⁴, y radical porque, en sus propias palabras, «no hay nada a lo cual *Ereignis* pueda ser remitido, ni desde lo cual el *Ereignis* pueda ser pensado», pues, como explica Antonio González, «está más allá del ser entendido como presencia»:

El *Ereignis*, así entendido, es lo más invisible de todo lo invisible, pues el *Ereignis* nunca viene a la presencia. El venir a la presencia es justamente lo que no viene a la presencia. Y precisamente porque el *Ereignis* no viene nunca a la presencia del ser, se puede hablar de una "retirada" o "sustracción" (*Entzug*) del *Ereignis*. El *Ereignis* es lo oculto en todo desocultamiento. En este sentido, el *Ereignis* es *Enteignis*, una "desapropiación". De ahí que del *Ereignis* no se pueda decir que sea esto o lo otro, porque propiamente el *Ereignis* no es. Se trata de algo que está más allá del ser. Tampoco se puede captar por un pensar representativo, pues precisamente con el *Ereignis* nos referimos a algo que no está presente, por ser la raíz misma de toda presencia. Por eso tal vez solamente se puede decir: *das Ereignis ereignet*, el acontecimiento acontece (González, 2004).

Es decir, que el acontecimiento no es ni resultado ni causa de nada, y, por ello, no se deja representar, sino que solo puede ser experimentado (Berciano, 2002: 60).

De la experiencia del acontecimiento, Guerra, a partir de *Event, Philosophy in Transit* de Žižek (2014), llama la atención sobre cómo este autor presenta en la introducción del libro una serie de ejemplos de eventos de muy diversa índole –un tsunami en Indonesia, la fotografía de la vulva de Britney Spears captada por un *paparazzo*, el éxito de un alzamiento militar que hizo huir del país a un tirano o el deleite de escuchar una sonata de Beethoven– para notar que todos ellos tienen en común una cierta carga de intensidad y un factor de impredecibilidad anonadante que puede incluso hacer dudar de si efectivamente han tenido lugar o se trata de una confusión de los sentidos (Guerra, 2015: 53-6).

El acontecimiento así entonces es un suceso que acaece inesperadamente e interrumpe el “usual modo de devenir de las cosas”. En el flujo de normalidad con el que “todo” acontece, sucede algo que quiebra a esa “naturalidad”. El acontecimiento es algo que surge aparentemente de ninguna parte, cuyas causas son indiscernibles, es decir que no se

84 En *Identidad y diferencia*, Heidegger explica «que esta palabra en su origen es *er-äugen*, esto es, que tiene relación con *Auge* (ojo) y significa: Mirar, llamar a sí en el mirar, apropiar (*an-eignen*). *Ereignis* se convierte en la palabra directriz (*Leitwort*) del pensar. Como tal, es una palabra densa en contenido, tan difícil de traducir como el *logos* griego o el *Tao* chino. En particular, añade Heidegger que *Ereignis* aquí no significa acaecimiento o suceso (*Geschehnis, Vorkommnis*)» (Berciano, 2002: 53).

pueden conocer dada la falta de datos que él [sic] propio acontecimiento tiene. Allí en donde surge el acontecimiento no existe ninguna fórmula de entendimiento de lo que el acontecimiento es. El acontecimiento es un efecto que excede las causas de su suceder. El acontecimiento es así del orden del aparecer, una existencia que está allí, en ese punto, furtivamente, pero que parece no tener ningún ser sólido en su fundación (2015: 57).

Estas consideraciones enlazan con la ahistoricidad, la aespacialidad y la atemporalidad que Deleuze (1996: 267) atribuye al acontecimiento, del que afirma que solo es posible conocerlo a través de sus efectos: «Lo que la historia capta del acontecimiento son sus efectuaciones en estados de cosas, pero el acontecimiento, en su devenir, escapa a la historia».

A partir del pensamiento de Whitehead y de Leibniz, Deleuze (1989: 101-4) se refiere al caos (una abstracción que representa «el conjunto de los posibles», incluso de aquellos que están más allá de la percepción) como el ámbito en el que el acontecimiento sucede, y señala tres condiciones necesarias para la identificación de un acontecimiento, a saber: la extensión (su carácter de totalidad o multiplicidad que engloba o se compone de infinitud de partes), la intensidad o grado (que, como una vibración u onda, se percibe en función de las capacidades perceptivas), y el individuo (que es quien, al percibirlo, «hace» el acontecimiento).

Además de estas condiciones, Deleuze caracterizó al acontecimiento en función de cuatro cualidades:

- a. Discernibilidad: el acontecimiento debe poder distinguirse de los sucesos ordinarios. «Frente a la indiscernibilidad que caracteriza a las singularidades en el seno del caos, el acontecimiento introduce un orden, un principio de clasificación, una secuencia, un punto de referencia gracias al cual ingresamos en el universo del sentido» (Ordóñez Díaz, 2011: 130-1).
- b. Bifocalidad: el acontecimiento «tiene lugar tanto en el orden de la naturaleza como en el orden del lenguaje. (...) Un acontecimiento puede ocurrir en ausencia de seres humanos (la destrucción de una galaxia, el surgimiento de una especie), pero la posibilidad de su expresión verbal como parte de la historia del universo o de la historia de la vida se juega en el encuentro de los seres humanos con la realidad. (...) la expresión del acontecimiento pasa, desde el punto de vista del orden del lenguaje, por un cuidadoso trabajo de selección de los elementos claves de la situación y de las series que lo produjeron, para luego combinarlos y crear una descripción plausible del infinito virtual implícito en el acontecimiento implicado. El acontecimiento es esencialmente *producto*, tanto en el plano de las interacciones atómicas y moleculares como en el plano del conocimiento. Lo que acontece en la naturaleza forma un lenguaje de las cosas, pero éste sólo adquiere plena consistencia a través de su traducción al lenguaje humano, el cual, no obstante, es apenas una pequeña parte del lenguaje de las cosas» (2011: 131-2).

- c. Problematicidad: el acontecimiento es problemático porque sus efectos obligan a reconsiderar el estado de cosas: «El acontecimiento desborda siempre los límites del esquema comprensivo preexistente mediante el cual se trata de aferrarlo, de especificarlo, de modo que una y otra vez es preciso ajustar los procedimientos de explicación y expresión. (...) Por eso los acontecimientos no son el objeto de una indagación analítica o hermenéutica, sino de una determinación topológica, cartográfica.

»Debido a su carácter problemático, un acontecimiento no se define solamente por lo que significa, sino también y ante todo por la dirección en la que apunta; no es sólo el vehículo de un contenido, tácito o expreso, sino también el vector de una fuerza. Hay acontecimiento si y sólo si hay una fuerza que lo produce y de la cual es síntoma» (2011: 133-4).

- d. Singularidad: «cada acontecimiento opera en –y distribuye su– propia cartografía, su propio sistema de coordenadas» (2011: 135).

Estas cuatro cualidades

se reproducen luego en las diferentes estrategias que los seres humanos emplean para explicarlo o expresarlo. El trabajo asociado a la elaboración de formas de expresión o de explicación del acontecimiento no consiste en hallar el sentido que éste tendría por sí mismo y que estaría, por así decirlo, a la espera de ser descubierto, sino en trazar un plano en el cual sea posible enmarcar la irrupción del acontecimiento como requisito para la producción del sentido. "Es grato que resuene hoy la buena nueva: el sentido no es jamás principio ni origen, sino producto. No hace falta descubrirlo, restaurarlo ni reutilizarlo, sino producirlo, mediante una nueva maquinaria". Desde la perspectiva de Deleuze, la ciencia, la filosofía, la historia, el arte son maquinarias mediante las cuales se le da sentido a la realidad (2011: 136).

Mientras que para Deleuze el acontecimiento es una expresión del devenir, del todo, de la vida, para Badiou supone un quiebre en el mundo, una anomalía, un hecho inesperado e impredecible cuyo acaecer no solo interrumpe el orden de las cosas sino que lo rompe y provoca una reorganización del mundo; esto es, marca un antes y un después al revelar o dar lugar a una nueva situación o sentido, como ocurrió, por ejemplo, con la enunciación de la teoría de conjuntos de Georg Cantor, la teoría heliocéntrica de Copérnico, el *ready-made* de Duchamp o la Toma de la Bastilla (Guerra, 2016: 69).

La condición necesaria que Badiou fija para que los acontecimientos puedan ser considerados tales es que estos deben alterar el orden establecido. Esta concepción excluye a todos aquellos hechos que, a pesar de que pueden causar conmoción, como por ejemplo en el caso del genocidio de Ruanda (1994), no tienen como resultado la emancipación respecto del estado de cosas anterior: «las razones que provocan el genocidio de Ruanda pertenecen al mismo sistema de opresiones que sólo tienen por destino la mantención de un status [sic]

quo» (2015: 71).

Del mismo modo es posible definir la existencia de pseudo-eventos, acontecimientos que pudiendo haber tenido el potencial de un acontecimiento verdadero, es decir, la generación de una ruptura radical y la institución de una novedad radical, se desfiguraron antes de alcanzar su total capacidad. Para Badiou estos pseudo-acontecimientos pueden ser referenciados con movimientos de reforma que sólo tienen por objeto la transformación parcial de las reglas en curso. En el caso del arte puede tratarse de una simple variación en el procedimiento, como podría ser el caso del puntillismo (2015: 72).

Por otra parte, el acontecimiento de Badiou lleva asociado un retardo puesto que, para este autor, solo puede ser conocido *a posteriori*, una vez que ya ha pasado. «El Acontecimiento en Badiou genera un tiempo propio, en donde el presente de ese acontecimiento, ya ocurrido, es recompuesto en el lenguaje postacontecimental del sujeto que se le fideliza en un cuerpo», es decir, es el sujeto quien puede atestiguar sobre su existencia (2015: 74).

Todas estas consideraciones llevan a Guerra a la conclusión de que, dado que el acontecimiento excede los marcos de inteligibilidad en uso por la fractura que provoca en el estado de cosas y por superar los límites del sentido, puede afirmarse de él que es inexistente. «Inexistente no significa aquí que no exista, sino que no puede ser visto mediante los marcos de inteligibilidad en obra. La intensidad del Acontecimiento por tanto es relativa respecto de su posicionamiento» (2015: 75). «Impensable, indiscernible, es decir, imposible de ser pensado desde la situación, el ser del Acontecimiento no existe para la situación. Esto quiere decir que su grado de aparecer es mínimo, leve, invisible» (2015: 82-3). Por esta razón, además de por su enorme complejidad, el acontecimiento también es irrepresentable. Esto no significa que no sea posible realizar representaciones de acontecimientos, sino que, dado que estos solo pueden ser conocidos parcialmente y *a posteriori*, su representación, en vez de completa y definitiva, siempre será fragmentada y abierta –y, en muchos casos, insuficiente⁸⁵. Así, puede afirmarse que cuando la obra de arte es reducida a la forma de un acontecimiento, se hace inexistente, esto es, invisible a la norma, y aún más compleja en su naturaleza; por ello, uno de los principales problemas que comporta esta operación es el de su adecuada representación. Como se ha indicado, en el capítulo siguiente se discutirá este asunto con amplitud.

A partir de la idea de acontecimiento expuesta por Badiou, Guerra define esta inexistencia del arte como un «conjunto de acciones que en su grado cero composibilitan un

85 Esta idea también se encuentra en el pensamiento de Friedrich Schlegel, quien sostenía que, aunque la totalidad es inabarcable e irrepresentable, sí se puede comprender a través del fragmento: «Pues el fragmento es un elemento constitutivo de la totalidad, el fragmento revela la totalidad» (Gutiérrez Girardot, 2006: 155).

territorio de procedimientos emancipatorios» (Guerra, 2015: 33), y matiza, con Žižek, que Badiou en absoluto excluye a los sucesos mundanos de la consideración de acontecimientos, pues no hay duda de que estos pueden asimismo dar lugar a fracturas y transformaciones radicales en la realidad de las situaciones donde se producen:

Se suele malinterpretar la noción de acontecimiento [de Badiou] como algo espectacular y enorme... no sé... como un evento devastador opuesto de algún modo a la menor escala de la vida cotidiana, mientras que yo considero cada vez más que un acontecimiento auténticamente político sería algo que ocurre en nuestra cotidianeidad más aparentemente común y vulgar (Žižek citado por Guerra, 2015: 127-8)**⁸⁶.

Esto supone reconocer que, constantemente, incontables sucesos pasan inadvertidos, lo cual permite deducir que el acontecimiento «no espera ninguna forma de reconocimiento» (2015: 129) –entendiendo este término tanto en el sentido de ser identificado como en el de gozar de renombre. Desde esta perspectiva, «Lo creado (...) vale por sí mismo sin importar la fragilidad de los materiales con los que la obra haya sido elaborada» (Ordóñez Díaz, 2011: 137)⁸⁷.

Un arte de estas características, indiferenciable de la vida y entregado a la inexistencia en calidad de acontecimiento, es una encarnación fiel de la exhortación situacionista que preconiza la construcción de pequeñas situaciones sin porvenir (Navarro Monedero, 2001: 67); situaciones que, a su término, regresen al caos del que surgieron sin mayor rastro que su efecto –perceptible o no– sobre lo real, como las partículas subatómicas o las ondas que una piedra provoca tras impactar en el agua. «Por eso», explica Ordóñez, «el fin del arte no consiste en perpetuar el recuerdo de lo que sucedió», sino en hacerlo –(re)construirlo en el presente. Una idea que T. S. Eliot expresa impecablemente en «The Dry Salvages» (1941) cuando escribe: «Eres la música mientras la música dura» [«you are the music while the music lasts»] (2011: 138)**⁸⁸, o Ulises Carrión cuando afirma: «No hay arte y vida, solo vida» (Carrión, 1987).

86 «Usually people misinterpret his [Badiou's] notion of event as some big spectacular thing... I don't know... shattering event, somehow oppose[d] to small daily life, while, I think, more and more, today, a true political event would be something that happens at our apparently most common and vulgar everyday level».

87 Isidoro Valcárcel Medina también recoge la idea de que lo que justifica las obras en primer lugar es que se han realizado en su pieza *La chuleta* (1991).

EL MAL DE LA DOCUMENTACIÓN

La expansión de las prácticas documentales ha conllevado modificaciones en las condiciones de producción de la mayoría de trabajos artísticos en la actualidad. En muchos casos, ya desde su gestación, la documentación suele estar contemplada e integrada en los procesos creativos de forma casi automática. Resulta problemático, sin embargo, cuando propuestas artísticas que plantean prescindir de la documentación y asumir su naturaleza efímera o intangible son tratadas del mismo modo que a un objeto convencional en los entornos artísticos en los que se las introduce para su exposición o conservación, incluso cuando ya han desaparecido. En el momento de la muestra, es habitual encontrar restos de los materiales empleados en estas piezas –cuando los hay–, pero sobre todo fotografías, grabaciones audiovisuales, bocetos, anotaciones y todo tipo de material impreso –invitaciones, certificados u otras publicaciones–; es decir, los trabajos se presentan fragmentados, diseccionados. No obstante, hay ocasiones en las que estos son reconstruidos o reinterpretados según su planteamiento original, con la particularidad de que en dichos casos estas reconstrucciones son a menudo documentadas a su vez con fines archivísticos.

¿Qué ha conducido a esta situación? Este capítulo se ocupa de analizar ampliamente diferentes maneras en las que la documentación se relaciona con, o participa de los procesos artísticos. En primer lugar, se realiza una aproximación ontológica con el fin de comprender muchas de las causas que han hecho de la documentación un recurso plenamente extendido y asimilado dentro de las prácticas artísticas. Como parte de este enfoque ontológico, también se analizan tanto las ventajas como los aspectos problemáticos de su empleo, poniendo especial atención en aquellas posturas que están a favor de su elusión deliberada para acogerse a posibilidades que de otro modo no existirían. En relación con esto, una parte del capítulo trata de formas de transmisión de lo artístico no basadas en la visualidad ni ligadas a soportes duraderos.

En segundo lugar, se aborda el asunto de la documentación desde un enfoque fenomenológico con el objetivo de abandonar el debate binario, que reduce la problemática a una oposición entre presencia y experiencia mediada.

Finalmente, se analizan las relaciones de la documentación con los formatos expositivos, y se concluye señalando los principales retos existentes a la hora de conservar manifestaciones artísticas de carácter inestable, así como algunos planteamientos institucionales en este sentido.

3.1 ONTOLOGÍA DE LA DOCUMENTACIÓN

3.1.1 PRECISIONES TERMINOLÓGICAS

3.1.1.1 DOCUMENTACIÓN Y REGISTRO

Desde el punto de vista administrativo, un registro es la forma de identificación básica que recibe un bien o una persona, que habitualmente consiste en un número o una combinación de cifras y letras; y un documento es cualquier cosa que proporcione información sobre la persona o bien registrado. Mientras el registro es un dato inamovible e inseparable del elemento al que se refiere, la documentación asociada a él puede ser cambiante y no dejar de crecer, abarcando realidades de diversa naturaleza como mapas, dibujos, diagramas, fotografías, grabaciones, objetos inertes o incluso seres vivos –lo cual abarca formas de recuerdo tanto mentales como somáticas o corporales.

Registrar (inscribir) es la acción de fijar algo en un soporte. Por ello, este término también se utiliza para hacer referencia a la captación de imágenes, sonidos o textos. A su vez, este sentido es comúnmente asociado al verbo documentar, con el añadido de que, según su primera acepción en el diccionario, la captación de esas imágenes, sonidos o textos tiene un fin testimonial o probatorio.

Por lo tanto, puede decirse, en resumen, que documentar y registrar, en cuanto verbos, implican acción, performatividad, proceso y dinamismo, mientras que la documentación, el documento y el registro son, en principio, formas estáticas derivadas de dichas acciones –o expresado de otro modo, acciones convertidas en información. No obstante, hay un tipo especial de documento que no es estático sino más bien dinámico, inestable e igualmente performativo, pero que no por ello debe quedar fuera de consideración, pues desde el punto de vista de este estudio presenta un interés significativo: el recuerdo.

Estas distinciones entre acto documental y documento guardan relación, respectivamente, con los actos realizativos y constataivos definidos por John Langshaw Austin en *Cómo hacer cosas con palabras* (1962), por cuanto documentar produce (realiza) documentos y estos, a su vez, sirven para dar testimonio tanto de la realización de esa acción como de la información contenida en ellos.

Por otra parte, aunque en términos generales puede afirmarse que toda documentación es, al fin y al cabo, representación, esta palabra no será tan empleada debido a su amplitud semántica, que la hace inespecífica para los propósitos de este análisis. Matthew Reason, en su libro *Documentation, Disappearance and The Representation of Live Performance* (2006), manifiesta su preferencia por este vocablo, alegando que el término ‘documentación’ es problemático porque sugiere cierto tipo de intención, cronología y fidelidad mimética que, desde su punto de vista, no siempre es apropiado (2006: 239). Sin

embargo, atendiendo a concepciones de la documentación como la elaborada por Suzanne Briet⁸⁸, así como al hecho de que se trata de la palabra más extendida entre los profesionales del área, se ha considerado más adecuado hablar de documentación que de representación. Si bien es cierto que podría entresacarse una pretensión de rigor o una intencionalidad historicista de la lectura de este término, a lo largo del presente desarrollo se comprobará que en algunos casos esa intención es infructuosa o poco relevante, ya que el uso que en ocasiones se hace de la documentación subvierte o desenmascara los propios mecanismos del acto documental, incluido el empeño por lograr la máxima objetividad posible –un empeño legítimo pero a menudo sobredimensionado en el ámbito en el que se enmarca esta investigación, en el cual las subjetividades tienen un peso y un valor nada desdeñables.

3.1.1.2 ARTES DE ACCIÓN, ARTES DEL ACONTECIMIENTO Y ARTES EN VIVO

La naturaleza híbrida de gran parte de las manifestaciones artísticas surgidas a partir del último tercio del siglo XX dificulta su acotación nominal con arreglo a categorías disciplinares preexistentes, más concretas y rígidas en cuanto a su delimitación terminológica⁸⁹. En el caso de las prácticas corporales, donde esta hibridación se hace patente en las intersecciones entre el teatro, la danza, la música y las artes de acción y de comportamiento, a mediados de los años ochenta se trató de sortear este problema con la denominación genérica de «artes vivas», usada para aglutinar conceptualmente aquellas prácticas que no se ajustaban a los parámetros de los ámbitos anteriores, pues se entendió que en muchos casos ya no era posible hablar de disciplinas en sentido estricto (Kaye, 1994). En consonancia con este razonamiento, y dado que a lo largo de este desarrollo aparecerán referencias procedentes de dichos ámbitos para aludir a problemas comunes, se preferirá el empleo de términos globales como «prácticas corporales», «artes vivas» o «artes en vivo» para tratar estos asuntos sin intención de hacer distinciones disciplinares. La preposición «en» de la última expresión, aparte de que no altera el sentido de la anglosajona «*live arts*», quiere subrayar la dimensión temporal de estas actividades, en las cuales la experiencia directa tiene una relevancia significativa.

Algo similar ocurre con la expresión «artes de acción», la cual, a la manera del grupo genérico de las prácticas corporales, es utilizada aquí para abarcar manifestaciones como el *body art*, el *happening*, el *performance art* y experiencias similares previas o posteriores a las aquí mencionadas, todas ellas concretamente enmarcadas en la categoría más amplia de las artes visuales.

⁸⁸ *Infra* 3.1.2: «Consideraciones preliminares a propósito de la documentación y el registro».

⁸⁹ A este respecto, cabe destacar el término «*intermedia*», acuñado por Dick Higgins (1966) con el objeto de señalar las múltiples intersecciones de las distintas formas de arte y demostrar así la insuficiencia de los límites disciplinares de las llamadas Bellas Artes. Asimismo, véanse los diagramas [*Fluxus Chart*], 1981 e *Intermedia Chart*, 1995 (figs. 3 y 4).

No obstante, es importante tener en cuenta la diferencia fundamental que existe entre los conceptos de «acción» y «*performance*» según la explica Pavlína Morganová en *Czech Action Art. Happenings, Actions, Events, Land Art, Body Art and Performance Art Behind the Iron Curtain* (2014), a la cual se refiere Luis Guerra en la nota preliminar de su texto «Anarchistory of Action» (2014):

«Merece la pena señalar que el término "acción" posee un significado ligeramente diferente que el de *performance* utilizado normalmente. El significado principal de "acción" es el proceso de hacer, mientras que *performance* implica un tipo de representación. Una acción se puede llevar a cabo sin testigos, pero también ante un público. (...) El arte de la *performance* se suele percibir como una corriente específica del arte conceptual occidental, como plantea RoseLee Goldberg en sus libros». En este sentido, el término "acción" fue el utilizado en el ámbito artístico latinoamericano antes de ser sustituido por *performance*, con mayor aceptación internacional⁹⁰.

Asimismo, aunque no se haga mención directa a ella en este bloque –sino indirectamente con la expresión «acontecimiento artístico»– cabe señalar la denominación de «arte o estéticas del acontecimiento», que estuvo en uso durante los debates de los años noventa en torno a las llamadas prácticas relacionales y la crítica de la representación (Llano y Gutiérrez eds., 2001: 14) como forma de hacer referencia a procedimientos que no encajan totalmente en la categoría de «arte de acción», según la distinción siguiente:

mientras el *arte de acción* se desarrolla, ciertamente, en el interior de un medio –el contexto del arte mismo, en el cual pretende subrayar un proceso de desmaterialización–, el posible *arte del acontecimiento*, por el contrario, intenta de un modo consciente solapar medios y agentes distintos, es decir, invoca una clara intersección entre el medio artístico y otros círculos o comunidades (Peran en Llano y Gutiérrez eds., 2001: 119).

La idea de arte de acción que maneja Peran en la cita anterior es próxima a la definición que Morganová da de *performance*, es decir, apela a una territorialización de la acción en un entorno artístico que permite hablar de ella como representación y no como efectucción inmediata en la realidad. Sin embargo, la conceptualización que este estudio hace de la acción artística presenta numerosos puntos de cruce con la de acontecimiento, y quiere alejarse de toda relación de exclusividad con los contextos artísticos. Precisamente para evitar entrar en

90 «“It is worth mentioning that the term 'action' has [a] slightly different meaning than the commonly used term 'performance'. The primary meaning of 'action' is the process of doing, while 'performance' means a kind of representation. An action can be carried out without witnesses, but also before an audience. (...) Performance art is usually perceived as a specific stream of Western conceptual art as RoseLee Goldberg, in particular, formulated in her books.” In the same sense, in Latin America, the term “action” was used in the field of art, before the more internationally accepted word “performance” came to take over».

discusiones sobre estos pormenores, se consideran más apropiadas las expresiones «artes vivas» o «artes en vivo» dado que no entran en conflicto con el resto de las denominaciones antes nombradas.

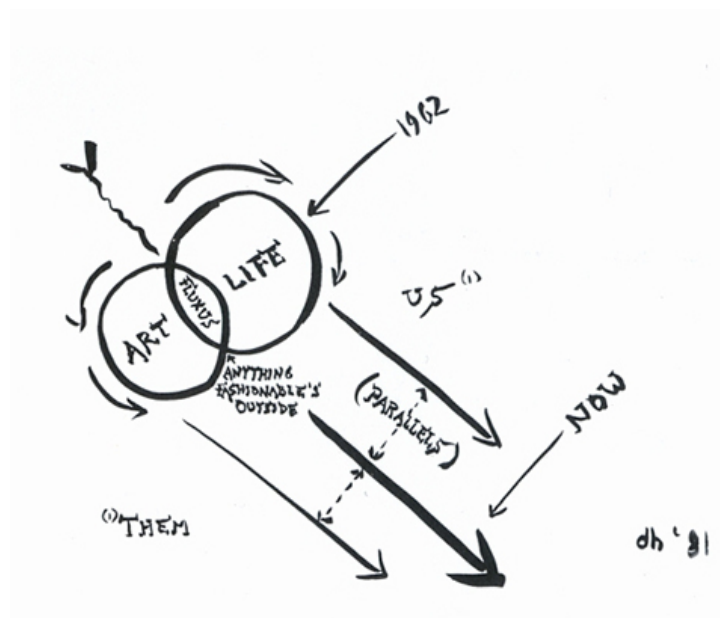


Fig. 3

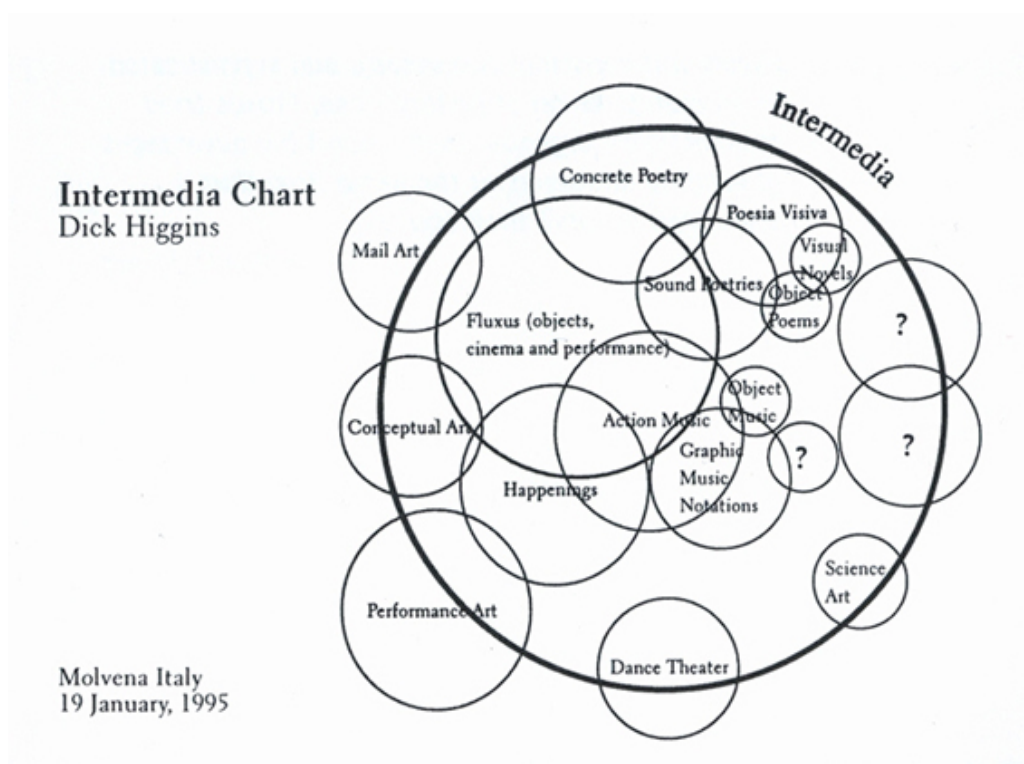


Fig. 4

3.1.2 CONSIDERACIONES PRELIMINARES A PROPÓSITO DE LA DOCUMENTACIÓN Y EL REGISTRO

Suzanne Briet, figura de referencia en el campo de la documentación, propuso en 1951 una definición de documento cuya amplitud permitía la inclusión de formatos de muy diversa índole. De acuerdo con esta, un documento es «cualquier signo indicial [*indicio*], concreto o simbólico, preservado o registrado con el objetivo de representar, reconstruir o probar algún fenómeno físico o intelectual» (Briet, 1951, en 2006: 10)⁹¹. Así, incluso los animales catalogados y exhibidos en un zoológico pueden ser considerados documentos, esto es, objeto de estudios y clasificaciones, de los cuales pueden obtenerse a su vez otros documentos derivados como informes científicos, fotografías o registros sonoros o audiovisuales. Para Briet, la documentación es, en fin, una práctica construida socialmente que contribuye al desarrollo del conocimiento mediante la demostración de hechos y permitiendo que se construyan nuevos significados en función del contexto en el que se maneje; se trata, por tanto, de una práctica en la que la creatividad es un factor de importancia. La idea anterior conecta con la autoridad que Barthes concede a la fotografía en *La cámara lúcida* (1980), a la cual considera un «certificado de presencia» (1990: 151), y está ligada a la corriente de pensamiento estructuralista, para la cual el documento es un significante «que se presenta como testimonio de la existencia de lo significado» (Morgan, 2003: 20). Todas estas afirmaciones refuerzan la concepción de la documentación como ciencia auxiliar e instrumental, y proporcionan un interesante punto de partida en el que encuadrar los asuntos relacionados con su aplicación en las prácticas artísticas a partir del siglo XX.

3.1.3 TIPOLOGÍAS DE LA DOCUMENTACIÓN

A Briet (1951, en 2006: 18-9) también se le debe una clasificación de la documentación en función del grado de proximidad con su origen. De este modo, el primer grado se corresponde con una documentación de tipo instructivo, esto es, que proporciona conocimientos de primera mano, como: (a) los referidos a hechos o ideas transmitidos de forma oral o escrita; (b) objetos o producciones artísticas, entre las cuales se incluyen *performances* (actuaciones⁹²), bien registradas o bien en directo; (c) personas o actividades; o

91 «any concrete or symbolic indexical sign [*indice*], preserved or recorded toward the ends of representing, of reconstituting, or of proving a physical or intellectual phenomenon». De esta definición se deduce un aspecto importante, y es que, como señala Corina MacDonald (2009: 60), si se entiende que un documento es un signo concreto o simbólico, la materialidad no es un prerequisite.

92 Téngase en cuenta que el surgimiento de la *performance* como categoría artística aún no se había producido.

(d) fuentes a propósito de hechos, como cronologías, diccionarios y gramáticas, catálogos, enciclopedias, patentes o textos históricos, legales o literarios. La documentación de segundo grado engloba las fuentes que facilitan la localización de información, como bibliografías, catálogos, fichas, etcétera. El tercer grado tiene que ver con la difusión de la información, e incluye documentos confeccionados para su uso colectivo o aquellos adaptados individualmente, como informes, traducciones, dossiers, selecciones, extractos, análisis, etcétera. Por último, la documentación de cuarto grado se enmarca en un ámbito organizativo, abarcando formatos normalizados tales como manuales, boletines, cursos o conferencias.

Esta tipología presenta puntos que sin duda interesan a los asuntos que aquí se van a tratar; no obstante, para ofrecer una perspectiva más específica en lo tocante al objeto de este estudio, se ha confeccionado una clasificación propia de diferentes maneras de documentar hechos artísticos, y se la ha articulado en función de cuatro variables principales⁹³:

- a. Por su relación con el hecho al que se refieren, los documentos resultantes pueden subdividirse en **directos** (aquellos tomados *in situ* mientras el acontecimiento está sucediendo: huellas, dibujos, fotografías o grabaciones) o **indirectos** (cuando se trata de relatos en segundo grado, realizados con posterioridad al acontecimiento⁹⁴: testimonios orales o escritos, rumores, etcétera). Con respecto a los últimos es conocida la declaración de Francis Alÿs en la que afirma que tal vez lo necesario no sea ver la obra sino oír acerca de ella⁹⁵.
- b. Por su relación con el soporte, los documentos pueden ser clasificados como **estables** o duraderos (que gozan de una mejor consideración por sus propiedades físicas), o **inestables** (siendo la memoria el tipo más destacable, al cual se considera eminentemente subjetivo y, por lo general, de menor fiabilidad, lo que da una idea de la consideración de la que goza el objeto)⁹⁶. Acerca de los últimos, el siguiente extracto resulta suficientemente ilustrativo:

93 Esta clasificación fue originalmente elaborada con motivo de la mesa redonda «Performance y registro», celebrada el 7 de junio de 2014 en el Centro Cultural Fernán Gómez de Madrid, en la que participé como interviniente junto con Isidoro Valcárcel Medina, David Crespo, Javier Castro Flórez, Carmen Dalmau, Fernando Panizo, Javier Núñez Gasco, Lola Hinojosa, Guillermo Espinosa y Moisés Pérez de Albéniz. La mesa fue organizada y moderada por María Sánchez y tuvo como marco el festival PhotoEspaña. Aquí se presenta una versión revisada.

94 También cabe la posibilidad de que los documentos se efectúen con anterioridad al acontecimiento, como ocurre en el caso de los registros realizados durante sesiones fotográficas en el caso de producciones escénicas, o imágenes destinadas a fines publicitarios y promocionales. Sobre esto, véase Reason, 2006.

95 «Maybe you don't need to see the work, you just need to hear about it» (Alÿs en una conversación con James Lingwood en 2005) (Hollaway, 2013).

96 En general, se considera inestable toda obra de soporte variable, sea una acción, una instalación artística, una obra realizada con medios tecnológicos, etcétera, debido a su rápida obsolescencia.

La legitimidad de la memoria ha decaído a medida que las tecnologías disponibles han cambiado la manera en que las personas registran sus experiencias. Dejar un legado, registrar "para la posteridad", ha adquirido cada vez más importancia. La memoria por sí sola no es suficiente en Occidente porque se la considera manchada por la emoción y, por lo tanto, falible –al contrario que la documentación, la cual, por su propio nombre, implica un hecho. La memoria, como la performance, es una "práctica corporal", lo cual la hace impermanente (Manzella y Watkins, 2011: 28)*.

- c. Por su intención, se han identificado dos parejas de subtipos de registros:
1. **documental** (es decir, subsidiario de un hecho, ya que su función es la de aportar testimonio de que este efectivamente aconteció) o **escenificado** (también subsidiario de una acción, con la particularidad de que, en este caso, dicha acción ha sido desde el inicio pensada para la cámara. En este subtipo está contenida la modalidad de registro como obra de arte).
 2. **consciente** (el realizado de forma deliberada o planificada) o **inconsciente** (principalmente ligado a la memoria debido a la imposibilidad de elegir lo que se recuerda o cómo se recuerda)⁹⁷.
- d. Por su autoría, los documentos pueden subdividirse en **oficiales** o autorizados (ya sean encargados o realizados por la/el artista, una institución o un/a profesional del medio) y **extraoficiales** (registros furtivos, realizados *motu proprio* por testigos presenciales del hecho, anónimos o no)⁹⁸.

Asimismo, se ha prestado atención a clasificaciones elaboradas por otros autores, como las que siguen:

97 Las ideas de los subtipos «documental», «escenificado», «consciente» e «inconsciente» surgieron a raíz de la lectura del artículo de Philip Auslander (2006) «The Performativity of Performance Documentation».

98 El grupo de trabajo que en 1987 se reunió para diseñar un plan de acción para la salvaguardia del patrimonio «no físico» acordó que la vía de transmisión oficial es aquella que se promueve desde el ámbito institucional, mientras que la no oficial es la que se efectúa de boca en boca (Unesco, 1987b: 3). De forma similar, Ayara Hernández (2008: 9) distingue entre «documentación oficial» y «documentación orgánica», esto es, aquella «que sucede naturalmente, [y] que se constituye por lo que deja una performance en la memoria de los participantes, hacedores del evento, sin necesidad de acudir a ningún otro tipo de dispositivo externo a los cuerpos. Es también el registro del devenir constante y continuo de un evento vivo que no es posible preservar». Con este tipo de documentación ha desarrollado diferentes proyectos junto a Félix Marchand, como *t r a c i n g* (2009, una pieza escénica en la que recoge recuerdos de personas acerca de piezas escénicas), *NEW* (2013, un proyecto escénico en el que propone una recreación de memoria de fragmentos de piezas escénicas) o *Rumor* (2014, un documental en torno a la reconstrucción coreográfica, la imaginación y la búsqueda de la identidad local) (<http://www.lupitapulpo.org/works/ongoing/>).

- e. Philip Auslander, en el artículo referido en la nota 97, comienza señalando las dos formas principales que tradicionalmente se han empleado para abordar el asunto la documentación en el ámbito de la *performance*: por un lado, la de tipo **documental** u ontológico (es decir, el registro como prueba de que algo ocurrió) y por otro la de tipo **teatral** (que tiene su correspondencia con el registro escenificado mencionado en el punto c.1). Dado que, como argumenta, existen numerosos casos en los que ambas categorías se encuentran presentes o son indiscernibles, Auslander a continuación propone prescindir de estas en favor de una única división derivada de la teoría de Austin:

[Si se me permite hacer una analogía de] las imágenes que documentan performances con los actos de habla, la visión tradicional considera los documentos de acciones como constataivos, actos que describen la performance y su desarrollo. Sugiero que los documentos de performances no son análogos a los enunciados constataivos, sino a los **performativos** [o realizativos]: en otras palabras, el acto de documentar una acción como performance es lo que la constituye como tal. La documentación no genera simplemente imágenes/declaraciones que describen una performance autónoma y el modo en que se desarrolló: [produce] una acción como performance (Auslander, 2006: 5)⁹⁹.

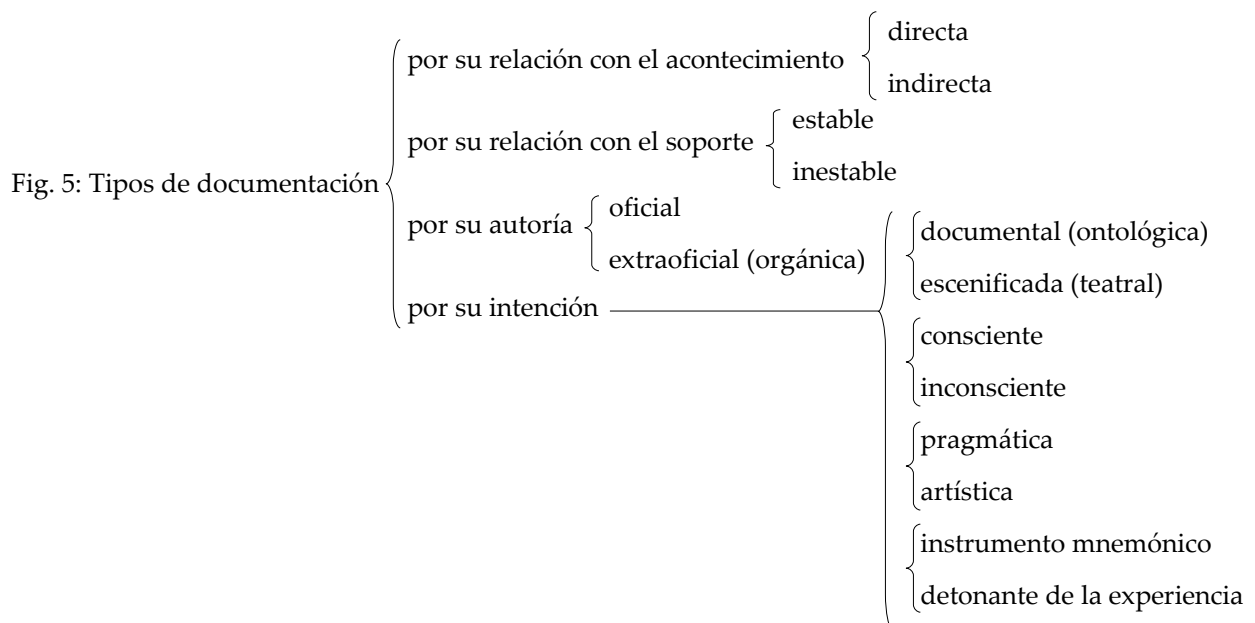
- f. Por su parte, Matthew Reason habla de documentación **pragmática** y documentación **artística**, siendo la primera aquella que se realiza con fines estrictamente documentales (encaminados a la conservación y al archivo), mientras que en la segunda se ven involucradas mucho más libremente la creatividad y la subjetividad de quien documenta (Reason, 2006). Esta clasificación también remite a una intencionalidad como la que se señala en el punto c.1.

Por último, en términos globales, la documentación puede ser clasificada en dos grandes grupos: (1) **la dilatadora de la existencia de la obra de arte** (instrumento mnemónico) y (2) **la que sirve como mera puerta de acceso** a esta (detonante de la

99 «If I may analogize the images that document performances with verbal statements, the traditional view sees performance documents as constatives that describe performances and state that they occurred. I am suggesting that performance documents are not analogous to constatives, but to performatives: in other words, *the act of documenting an event as a performance is what constitutes it as such*. Documentation does not simply generate image/statements that describe an autonomous performance and state that it occurred: it produces an event as a performance». Traducción de Juan Albarrán Diego. Los corchetes y la negrita son míos: se ha preferido el término «analogía» al de «comparación» empleado por Albarrán ya que el propio Auslander, en una conferencia dictada el 3 de febrero de 2011 con ocasión del evento *transmediale.11* (2011), hizo explícita la diferencia de sentido de ambas palabras.

experiencia).

A pesar de que ninguna de las divisiones de las tipologías anteriores es necesariamente excluyente, puede comprobarse que la mayoría de ellas, a excepción de la de Briet, se compone de pares de opuestos. Auslander (1999) encuentra en este binarismo uno de los principales problemas de las aproximaciones ontológicas al estudio de la documentación de acontecimientos, ya que, en su opinión, estas formas de clasificación generalmente conducen a consideraciones en las que uno de los dos elementos de la pareja es *mejor* o más preferible que el otro. Por esta razón es partidario de formas de análisis que huyan de posturas binarias y, en consecuencia, plantea el abandono de los enfoques ontológicos de los asuntos relacionados con la documentación.



3.1.4 PRIMEROS SIGNOS DOCUMENTALES Y SU INFLUENCIA EN LA POSTERIOR DIFUSIÓN DE LA DOCUMENTACIÓN

Como punto de partida, se ha tomado la siguiente hipótesis:

1. Los procesos artísticos son documentados cada vez con más asiduidad.
2. Progresivamente, los procesos adquieren mayor importancia que el resultado en forma de objeto final.
 - 2.1. A causa de ello, los procesos van concediendo cada vez menos importancia a los aspectos materiales frente a los mentales, experienciales o intangibles.
3. Como consecuencia, el objeto *desaparece* (desmaterialización).
4. En ausencia del objeto, queda la documentación del proceso.

5. Finalmente, en un ejercicio simplista, la documentación acaba ocupando el lugar del objeto final¹⁰⁰.

3.1.4.1 DOCUMENTAR PROCESOS: EL DOCUMENTO COMO ÍNDICE

A tenor de lo expuesto hasta ahora, puede afirmarse que el acto de documentar es la forma más común de registrar la posición y el estado de la materia en un momento determinado; aunque no es la más inmediata si se tiene en consideración la facultad memorística como recurso válido para el mismo propósito. Precisamente, parte de la controversia en relación con el documento tiene que ver con una cuestión de validez: si hacia los pasados años sesenta comenzó a ponerse en tela de juicio la veracidad testimonial de la representación fotográfica¹⁰¹, con el paso del tiempo el centro de los debates lo fue ocupando progresivamente la propia noción de documento, ampliado a todas sus vertientes posibles. De dichos debates se extrae que este es parcial, insuficiente y subjetivo¹⁰², igual que la memoria, de modo que, en términos de legitimidad, ambas entidades son perfectamente intercambiables si no se entra a discutir sobre sus diferentes cualidades físicas.

Hay diversos aspectos cruzados en la génesis del documento en las prácticas artísticas contemporáneas. La premisa de base es que este está necesariamente ligado a un proceso¹⁰³, de modo que no es de extrañar el uso frecuente del registro como testimonio de la actividad artística en un momento en el que el componente procesual adquiere importancia frente al resultado final en un formato estable y estático. Antes del apogeo de esta tendencia en la

100 Esta misma idea la expresa Don Slater (en Jenks ed., 1995: 233)**: «El sentido de la fotografía no solo como representacionalmente exacta sino como ontológicamente conectada al mundo real, le permite ser tratada como parte de este y, por tanto, como sustituta» [«the sense of the photograph as not only representationally accurate but ontologically connected to the real world allows it to be treated as a piece of the real world, then as a substitute for it»]. En la misma línea se sitúa esta declaración de John Baldessari a propósito de su *Cremation Project* (1970): «No vendía nada, así que cada vez tenía más cuadros. Me dije que si seguía pintando nadie sería capaz de encontrarme y me quedaría enterrado bajo todos mis cuadros. Así que decidí que no necesitaba guardarlos, ya que los tenía fotografiados. (...) Así que decidí quemarlos» (Obrist, 2010). O la siguiente instrucción de Yoko Ono recogida en *Grapefruit* (2000): «PINTURA PARA QUE EXISTA SOLO CUANDO SE LA COPIA O FOTOGRAFÍA: dejad que la gente copie o fotografíe vuestros cuadros. Destruid los originales. Primavera de 1964» [«PAINTING TO EXIST ONLY WHEN IT'S COPIED OR PHOTOGRAPHED: Let people copy or photograph your paintings. Destroy the originals. 1964 spring»].

101 Es sobradamente conocida la frase de Barthes en la que afirma que «Toda fotografía es un certificado de presencia» (1990: 15).

102 Véase, por ejemplo, el texto de Kathy O'Dell (1997) «Displacing the Haptic: Performance Art, the Photographic Document, and the 1970s».

103 Se ha tomado prestada y adaptado la siguiente frase de Robert C. Morgan (1996: 119): «Deberíamos iniciar este tema con la siguiente generalización: una imagen llega a constituirse como resultado de un proceso».

segunda mitad del siglo veinte, puede encontrarse un precedente en *Cría de polvo* (*Élevage de poussière*, 1920), la fotografía de Man Ray así titulada por Marcel Duchamp que retrata el polvo acumulado durante seis meses de inactividad sobre la superficie del *Gran vidrio*, una obra en proceso entonces y siempre, ya que quedaría inacabada a pesar de lo que indica su acotación historiográfica (1915-23)¹⁰⁴. Aquí la inactividad adquiere una relevancia especial, ya que resulta en un recorrido que conduce, por una parte, a un documento visual que da cuenta del transcurso del tiempo, y, por otra, a encontrar en el polvo un recurso plástico que Duchamp terminaría empleando en la continuación de la pieza. De la acumulación visible en la fotografía, Miguel Ángel Hernández Navarro observa que:

El polvo, para hacerse perceptible por la vista, necesita tiempo, “de tres a cuatro meses”, lo cual implica un proceso. Un proceso temporal sobre el que la propia obra parece querer reflexionar. Uno de los subtítulos que Duchamp dio al *Gran vidrio* fue “vidrio en retardo”, concepto éste que implica un movimiento y una *duración*. Aquí el tiempo aparece en la idea de la cría de polvo (...) pero también en la propia fotografía, realizada con una larga exposición, de modo que en la fotografía misma se habría fijado un movimiento, el del supuesto polvo que seguiría cayendo y fijándose, pero que sería invisible, y que se superpondría al que ya de antemano estaba posado sobre el cristal (2012: 19).

Para Rosalind Krauss, la denominación del *Gran vidrio* como «vidrio en retardo» parece apuntar claramente a que Duchamp concibió dicha obra como una especie de fotografía en la medida en que esta puede ser entendida como una forma de reposo o de aislamiento de algo en el tiempo –una consideración que hace igualmente extensible a los *ready mades*. Por este motivo, Krauss señala a Duchamp como el primero en vincular fotografía e índice, al que define como un tipo de signo que se presenta como manifestación física de algo¹⁰⁵, ya sea en forma de huella, impronta, indicio o síntoma, y que es una cualidad intrínseca del medio fotográfico. No obstante, y como se verá más adelante, esta cualidad no es patrimonio único de la fotografía, pues, como apunta Krauss, «la insistencia en utilizar signos indiciarios como medio para establecer la presencia comienza con el expresionismo abstracto, con sus depósitos de pintura en forma de improntas y huellas». Si se tiene en cuenta la relación entre el expresionismo abstracto y las prácticas corporales que surgieron como reacción a esta tendencia, fácilmente podrá encontrarse una conexión entre estas manifestaciones y las documentaciones que de ellas se hicieron, principalmente por medio de fotografías.

Pero *Cría de polvo* no es solo la congelación o el retrato de un proceso, sino también –y

104 Sobre esto, José Jiménez (2002: 113) considera la presentación de obras actuales como «no acabadas» un anacronismo ya que, tras Schönberg, Duchamp, Pound o Musil, el inacabamiento o la provisionalidad se han convertido en rasgos definitorios de nuestro presente artístico.

105 A diferencia de los símbolos, en los que la relación con el referente no es física. Para todos los asuntos referidos en este párrafo, véase «Notas sobre el índice» (Krauss, 1977).

esto es importante— una obra de arte en virtud del título que Duchamp le asignó; un título que sitúa a esta fotografía en una posición destacada, sin el cual tal vez hoy nos estaríamos refiriendo a ella como una mera imagen documental a propósito del *Gran vidrio* tomada por Man Ray.

Superado el ecuador del siglo veinte, el vínculo entre fotografía e índice se presenta de manera cada vez más habitual. Esto se advierte de forma clara en casos como el de Yves Klein, quien a partir de 1957 comenzó a registrar sus acciones, consciente de su naturaleza efímera. Fue en dicho año cuando, con motivo de su exposición *Propositions monochromes* en la galería Iris Clert, presentó su *Sculpture aérostatique*: mil y un globos azules soltados al cielo. Muy conocidas dentro de su práctica son, por otra parte, las imágenes del evento celebrado en la Galerie internationale d'art contemporain de París el 9 de marzo de 1960, donde realizó *Antropometrías* en directo mientras una orquesta de diez músicos interpretaba la *Symphonie monoton-silence* (1947) frente a un centenar de personas. Pero fue en octubre de ese año cuando produjo la que quizá sea su imagen más icónica: la conocida como *Salto al vacío* (*Le saut dans le vide*), una acción que había llevado a cabo por primera vez en enero, pero que, dado que no llegó a documentarla y que su testigo principal, Pierre Restany, no acudió a tiempo, se vio obligado a repetir meses después ante las cámaras de Harry Shunk y Janos Kender debido a la incredulidad de las personas a quienes contaba su logro:

Pierre Restany facilita una fecha y un marco para el primer salto. «(...) Un día me contó que iba a hacer algo "muy importante". Dijo: "voy a dar una demostración práctica de levitación"». Yves le pidió a Restany que fuera a su piso, en la calle Campagne Première, para que le acompañara al lugar del salto y fuera testigo de la «demostración». Desgraciadamente, retenido por otros asuntos, Restany llegó tarde al piso de Yves, justo cuando éste regresaba del acto. «Cuando llegué allí, explica Restany, Yves estaba completamente alterado; como en un arrebató místico. Verdaderamente, parecía que hubiera realizado una proeza física prodigiosa. Me dijo: "Te acabas de perder uno de los acontecimientos más importantes de tu vida". Cojeaba ligeramente de un tobillo torcido. En serio, si no hubiera estado allí y visto el estado en que se encontraba, siempre hubiera creído que se trataba de un fotomontaje.»

Deben señalarse dos puntos cruciales. En primer lugar, la agenda de Restany de 1960 indica que esta «demostración práctica de levitación» tuvo lugar el 12 de enero; pero una factura de los fotógrafos Harry Shunk y John Kender por el servicio prestado a Yves muestra dos fechas del saut (salto): 19 y 25 de octubre de 1960. Las fechas de Shunk-Kender determinan exactamente el salto publicado en el *Dimanche*; el acontecimiento referido por Restany tuvo lugar diez meses antes. Fueron acontecimientos separados. En segundo lugar, el recuerdo de Restany de que Yves cojeaba por una torcedura de tobillo concuerda, precisamente, con el recuerdo de Bernadette Allain y con el de nadie más; es muy probable que el salto que se perdió Restany fuera el mismo al que ella asistió.

Bernadette Allain, que no hizo anteriormente ninguna declaración pública sobre el

asunto, afirma que estuvo presente en el salto y que ocurrió en casa de Colette Allendy en la calle de l'Assomption. Lo describe del siguiente modo: «Para un *yudoca* que sabía cómo caer, no era nada del otro mundo... Es lo que se esperaría de alguien con ese nivel de preparación que sabe cómo caer de pie. Lo hizo como un reto o desafío, para demostrar que era capaz de saltar al vacío; –es decir, no saltar simplemente desde una ventana, sino *saltar hacia el cielo*. Quería que esto se supiera... No había nada debajo, salvo el pavimento–. ¡Nada! No había trampa... Yo no me asusté porque le había visto hacer cosas mucho más espectaculares sobre las colchonetas de yudo... Él también sabía que lo podía hacer. Únicamente el público se asombró... Pero tan pronto como se hizo famoso, todo el mundo decía que había estado allí y contaba cuentos y más cuentos».

Los acontecimientos subsiguientes se vieron influidos directamente por el hecho de que Restany no pudiera asistir a aquel salto. Cuando se reunieron después, en el piso, Yves le dijo: «Estoy muy decepcionado de que no estuvieras allí, porque *tú eres mi testigo*». Es fácil reconocer el dilema de Yves y el curso de acontecimientos que lo condujeron a esto. Había saltado, es cierto, sin red, y quería proclamar el hecho, pero su testigo oficial, el que hubiera sido escuchado ampliamente en el mundo artístico, no podía garantizarlo.

(...) Durante algún tiempo, a partir del 12 de enero, Yves se vanaglorió de su salto y descubrió que nadie le creía. El segundo y tercer saltos deben verse, no como acontecimientos separados por propio derecho, sino como intentos de generar credibilidad, ya que el primer salto se quedó sin testificar. Estos intentos, sin embargo, no tuvieron éxito. «Cuando hablaba de su salto todo el mundo le decía que era imposible. Se reían de él. Había una escalera en la Galería Rive Droite, e Yves quiso demostrar que podía saltar desde cierta altura. Saltó desde la escalera y se hizo mucho daño en el hombro. Le duró dos o tres meses. Hasta tuvo que llevarlo vendado», comenta Arman. Tanto Jean Larcade como Rotraut recuerdan que ese salto no se hizo desde una escalera, sino desde una mesa. En cualquier caso, no ayudó a la credibilidad de Yves.

Fue en este momento, meditando sobre la serie de acontecimientos y mientras su hombro se curaba, cuando Yves decidió realizar la falsificación sobre una red, ante fotógrafos. (¿Por qué arriesgarse a romperse una pierna o dislocarse de nuevo el hombro, cuando de hecho la proeza en sí ya había sido realizada?). Este salto no iba a ser el importante, el acontecimiento mágico como lo fue el primero, sino el simple complemento o consumación de ese acontecimiento anterior, que proporcionaría la documentación que el verdadero salto había perdido por una desafortunada casualidad. Por tanto, se hizo necesario oscurecer el momento y el lugar del salto fotografiado de forma que la ficción pudiera sobreponerse a la realidad del primer acontecimiento.

Se les pidió a Shunk y Kender que registraran el salto el 19 de octubre y crearan la ilusión mediante un fotomontaje. Se escogió otro lugar para el salto, en Fontenay-aux-Roses, debido tanto a la muerte de Colette Allendy sucedida durante el intervalo (22 de febrero) como a que había una escuela de yudo al otro lado de la calle del nuevo sitio escogido; Yves conocía a todos los yudocas de París y podía contar con ellos para que le ayudaran. Kender recuerda que fueron enrolados una docena o así de yudocas para que

le recogieran. Las fotografías existentes muestran a estos yudocas en el lugar. Cuando Yves saltó, le recogieron con una lona. El salto se hizo repetidas veces para captar la expresión facial apropiada. Se suprimieron los yudocas y la lona en el fotomontaje posterior.

Rotraut (y no Bernadette Allain) estuvo presente en este acontecimiento y lo recuerda así: «¿Quiere saber realmente la verdad?... Es estúpido esconderla. Saltó realmente, (pero) primero había ido a la escuela de judo a buscar a unos yudocas para que sostuvieran una especie de lona... Saltó tres, cuatro, quizá cinco veces... (Después) se estuvo preparando para saltar sin nada que le protegiera. Fue horrible. Me puse completamente histérica. Y enseguida me enfadé muchísimo... Pensé, se va a matar. Le atraía mucho esa idea».

Disuadido por Rotraut, no realizó ese salto final que, en caso de tener éxito, le habría dado credibilidad ante testigos aceptables. En lugar de esto, y sabiendo que, de hecho, el salto había sido realizado diez meses antes, hizo jurar a Rotraut, Shunk y Kender que mantuvieran el secreto sobre la presencia de la red, y procedió a publicar la fotografía sin fecha ni especificaciones del lugar. (La segunda fecha de Shunk-Kender –25 de octubre– puede ser la de un trabajo de laboratorio, quizá la inclusión de la vista de la calle con el ciclista) (McEvilley, 1994: 44-6).

Klein continuó documentando sus procesos de trabajo con una voluntad testimonial, como puede observarse en las fotografías que dan fe de las transacciones de las *Zonas de sensibilidad pictórica inmaterial* (*Zones de sensibilité picturale immatérielle*, 1959-62) o la ejecución de sus *Pinturas de fuego* (*Peintures de feu*), entre otros proyectos que se vieron interrumpidos por su repentina muerte en junio de 1962. Pero la fotografía y el filme no fueron los únicos medios de los que Klein se sirvió para producir documentación: las estampas corporales que constituyen las *Antropometrías* que orquestaba son registros pictóricos a escala real resultantes de una acción. Así lo pone de manifiesto Klein cuando declara: «mis pinturas son testigos inmóviles, silentes y estáticos a la misma esencia del movimiento y de la vida en libertad, la cual es la llama de la poesía durante el momento pictórico. Mis pinturas son las cenizas de mi arte» (Klein en Restany, Descargues y McShine, 1967: 16)*¹⁰⁶. De esta afirmación puede sustraerse que el conjunto de la obra de Yves Klein es, con independencia de sus múltiples formatos, un testimonio a gran escala de aquello que quería poner de manifiesto con su práctica, o lo que es lo mismo: sus piezas son las pruebas de sus búsquedas e intenciones, documentos que dan cuenta de sus procesos mediante la congelación de instantes, trazas sensibles de un acontecimiento artístico que es perecedero y que ya no puede encontrarse contenido en ellas.

106 «(...) my paintings are motionless witnesses, silent and static, to the very essence of movement and of the life in freedom which is the flame of poetry during the pictorial moment. My paintings are the ashes of my art».

Porque Yves Klein se preocupó tanto por lo que debía desaparecer como por lo que debía perdurar. Por eso no basta con exponer solo sus pinturas, sus soldaduras, sus huellas, sus fuegos, sus oros; también se debe intentar transmitir aquella parte del trabajo cuyos rastros existen solamente en la memoria (Descargues en Restany, Descargues y McShine, 1967: 16)*¹⁰⁷.

Reaparece aquí la concepción del documento como algo inevitablemente insuficiente, a pesar de ser este un índice, un facilitador de cara a la reconstrucción de acontecimientos efímeros o un señalador de aquello a lo que no se puede acceder de manera directa debido a su naturaleza.

Un aspecto especialmente interesante a propósito de la obra-documento de Yves Klein es la facilidad que presenta para ser interpretada únicamente como obra, es decir, en clave meramente objetual o material. En este sentido, la producción de Klein se adapta sin problemas a cualquier planteamiento expositivo convencional, ya que cobra forma a través de objetos. En el anterior extracto, Descargues proporciona un valioso argumento en lo que respecta al reto que conlleva la inclusión de documentación en proyectos expositivos: estos deben ser capaces de aportar las condiciones necesarias para favorecer la reactivación del fenómeno artístico en lugar de anular ese potencial. El interés de la fórmula empleada por Yves Klein reside en la ambivalencia de esos objetos que son simultáneamente obra y testimonio¹⁰⁸, lo cual tal vez le ahorrara tomar parte en los debates que oponían arte y no arte, tan presentes en aquellas décadas y en las que las seguirían. Fue esa polémica la que alimentó el afán por diluir los límites¹⁰⁹ entre arte y vida, y provocó que muchos artistas y colectivos reivindicasen una creatividad llana, despreocupada y descreída de la oficialización e institucionalización del arte: Dadá y el hacer porque sí, Duchamp y la pereza o la ocupación en respirar –similar a la ocupación en ser de Filliou–, la inactividad de Lozano o la omisión de Arnatt, Gutai y la liberación de las formas por medio de la acción, Kaprow y la indistinción del acontecimiento del fluir de lo ordinario, Cage y la desprofesionalización de la música, Halprin y la expansión de la danza, Ono y la imaginación o la poesía del mundo, Zaj y las posibilidades, Long y Fulton y la marcha, la incertidumbre de una deriva o la cotidianidad de un *flux-tour*, entre otras manifestaciones. En este contexto, el documento fue

107 «For Yves Klein took as much trouble with what was to disappear as with what was to endure. That's why it's not proper only to show his paintings, his weldings, his prints, his fires, his golds, one must also try to recount that part of his work whose traces exist only in memory».

108 Considérense también a este respecto piezas como *Box with the Sound of Its Own Making* (Robert Morris, 1961) o las agudas e ingeniosas *A Painting That Is Its Own Documentation* (John Baldessari, 1968) y *Two Correlated Rotations* (Jonathan Monk, 2004).

109 Límites y no fronteras, pues, como explicó Juan Luis Moraza en su conferencia «Formas del límite» (2015), en un límite, a diferencia de una frontera, no hay un afuera ni un adentro. Los límites señalan el paso de una cosa a otra sin necesidad de desechar o dejar atrás a ninguna, pues una característica de lo liminar es que se puede estar fuera y dentro al mismo tiempo.

ganando fuerza hacia 1961¹¹⁰, una fecha marcada por la cristalización de las inquietudes de los años precedentes que provocó una apertura del campo artístico de gran influencia en lo sucesivo. Fruto de experimentar con los modos de la música, la danza y otras disciplinas, elementos como la partitura llegaron a ser recursos muy habituales en las propuestas artísticas. Ello alentó una depuración formal que hizo posible que algunas de estas consistieran únicamente en descripciones o instrucciones cuya sola lectura constituía una experiencia y bastaba para que la pieza se considerase realizada. Tres ejemplos tempranos de esta tendencia híbrida se encuentran en trabajos de John Cage, Yoko Ono y Henry Flynt tales como *Theater Piece #1* (1952), *Grapefruit* (que, aunque se publicó por primera vez en 1964, incluye algunos trabajos realizados en la década anterior) y *Work Such That No One Knows What's Going On (July 1961)*, respectivamente¹¹¹. Durante el resto de la década de los sesenta, partituras y otros documentos y formas de registro fueron utilizadas profusamente como apoyo de propuestas que tenían su base en el lenguaje, los gestos o las ideas.

3.1.4.2 FACTORES DE INFLUENCIA EN LA DIFUSIÓN DE LA DOCUMENTACIÓN

Como se ha visto, el momento previo al auge de la tendencia conceptual contribuyó significativamente a la búsqueda de nuevas formas de experiencia y otros niveles de interacción. José Antonio Sánchez explica que la crisis en el ámbito de la representación que desde mediados de siglo estaba teniendo efecto tanto en las artes plásticas como en las escénicas, además de en las esferas política y social, alimentó el interés por encontrar alternativas al objeto tradicional y a la comunicación basada en el texto impreso:

110 La disyuntiva arte/vida se mantuvo vigente durante mucho tiempo, llegando incluso hasta la actualidad. Nótese, sin embargo, que progresivamente se fue buscando conciliar ambas esferas a medida que estos planteamientos artísticos iban recibiendo una mayor atención institucional y crítica, como puede verse reflejado en esta declaración de Vito Acconci de 1971 (un momento en el que los mecanismos conceptuales ya estaban recibiendo reconocimiento internacional): «Me resulta cada vez más difícil separar la actividad artística de la vida diaria, y trabajo en ese sentido: en evitar la separación. Aunque últimamente lo estoy *mostrando* en un contexto artístico (...). / Me apetece ahora sacar tanto trabajo como pueda, haciendo cosas “públicas” constantemente (...), así que lo que se hace público no son tanto obras acabadas como un proceso de trabajo (...). Me gusta más que [mis obras] aparezcan como una especie de cuaderno de trabajo que como obras acabadas (...). Documentarlas no sólo con fotografías y descripción, sino junto con las notas que tomo en un cuaderno mientras trabajo en ellas (...). El modo en que, en esas notas, las palabras, al contrario que las fotos, pueden sugerir el proceso de las obras, llevarnos a sentimientos e ideas fuera de ella (...)». Como puede observarse, la referida conciliación fue posible en gran parte gracias a la documentación que los artistas hacían de sus procesos de trabajo (en Lippard, 2004: 345-6).

111 En la actualidad, uno de los proyectos en los que el arte de instrucciones ha tenido continuidad es la serie de compilaciones editadas como parte del proyecto *Do It* (Obrist, 2013), que Hans Ulrich Obrist ideó junto con Christian Boltanski y Bertrand Lavier en París en 1993 mientras conversaban sobre posibles formatos de exposición más flexibles y abiertos.

La expansión de prácticas postteatrales, *happenings*, situaciones, conciertos sin música, efímeros, arte de acción, danza posmoderna y arte corporal da cuenta de la felicidad de ese cruce de factores. Todas estas prácticas compartían una voluntad antiespectacular y anticosificadora, lo que permitió en algunos casos su alineamiento explícito con movimientos de rebeldía o de transformación social y la militancia de algunos artistas en causas de denuncia y resistencia. La actuación exigía la puesta en juego del cuerpo y la copresencia. (...) Por su afirmación de la presencia (o inmediatez) y de la unicidad (no cabe la repetición), se creyó reconocer en estas prácticas una vía para prescindir de la representación (en términos políticos, de la delegación) (Sánchez en Pontbriand, 2014: 92-3).

El paso del tiempo revela, sin embargo, que escapar de la representación y de la objetualización no es una tarea tan sencilla, pues de muchas de aquellas manifestaciones quedaron rastros de diversa naturaleza que las constatan y devuelven al mismo plano del que pretendían tomar distancia. Con todo, estas plantearon preguntas y retos pertinentes en relación con el estado de cosas de aquel momento, que continúan interpelando al presente, como, por ejemplo, si es acaso posible eludir la representación –un interrogante sobre el que se tratará posteriormente.

Si este capítulo comenzaba con la afirmación de que el registro sirve para fijar la posición y el estado de la materia en momentos concretos, en este punto es preciso añadir a la ecuación el factor intencional, pues, como sostiene Robert C. Morgan (1996, en 2003: 123): «El arte, naturalmente, no es simplemente un acontecimiento que tiene lugar en el tiempo y en el espacio, sino la intención que hay detrás de ello, la posibilidad de reconstruir una idea mental –el *cervelle* de Duchamp– separada del lenguaje del mundo visible». A este respecto, agrega:

Dado el énfasis puesto en el lenguaje, el arte conceptual requería un medio de representación por el que se pudiesen comunicar las intenciones de quienes lo practicaban de un modo más directo, a través de medios suplementarios. Estos “documentos” o “componentes” –como a veces se les llamaba– incluían textos impresos o manuscritos, libros, películas e instalaciones. De ahí que la función del lenguaje como otro medio formal de construir “significado” llegara a ser esencial (2003: 33).

La intención de algunos artistas de señalar y convocar realidades pertenecientes a otros planos de experiencia acarrió una constante experimentación con múltiples soportes y formatos para poner de relieve lo contingente de cualquier forma de presentación: «En 1969 (...) Michael Baldwin y Terry Atkinson (...) comenzaron a publicar ensayos sobre arte en lugar de realizar “objetos”. Exponían fichas y documentos con anotaciones, manifestando que el arte era, en primer lugar, una forma de investigación» (2003: 9). Otra muestra de esto puede encontrarse en el trabajo de Joseph Kosuth, cuyo paso de una fase de sus investigaciones a

otra tenía como objetivo remarcar el énfasis puesto sobre la idea en detrimento del objeto –y de la autoría–, razón por la cual comenzó a realizar intervenciones anónimas en la sección de anuncios de periódicos y en otros canales de comunicación (Siegelau, 1969: s.p.). Lo material es, en consecuencia, tan solo un signo que remite a una idea, y, en este sentido, el documento:

En lugar de funcionar como ilustración de acontecimientos históricos, (...) se inserta como un componente dentro de la estructura de la obra; su pura función documental se interrumpe por cuanto comienza a funcionar más como un signo con un referente no relacionado a su papel iconográfico (Morgan, 2003: 124).

Esta interrupción de la función documental a la que alude Morgan es fundamental para entender la inconclusión de los debates que interrogan acerca de si la documentación forma parte de la obra de arte o, por el contrario, es un mero derivado sin valor artístico. Dado que la intención es el único argumento que puede despejar las dudas en cada caso concreto, resulta imposible determinar un criterio general en relación con este asunto. No obstante, puede afirmarse que la asimilación de los modos propios del acervo conceptual ha jugado un papel determinante en la disolución de estas fronteras, abarcando casi cualquier manifestación artística que emplee documentos como recurso. A este respecto, Morgan explica que estos «a menudo (...) se convirtieron en la fuente *primaria* para reconstruir el sentido de la obra sobre la base de su intencionalidad» (Morgan, 2003: 122). Una de las figuras que contribuyeron a ello fue Seth Siegelau, desde el impulso que dio al trabajo de algunos de estos artistas mediante exposiciones en forma de publicaciones impresas y la divulgación de sus obras en medios de comunicación y presentaciones públicas. Sus exposiciones-catálogos, a las que se refería como «fuentes primarias de información» (*primary information*) –una nomenclatura que recuerda a la empleada por Briet¹¹²–, estaban planteadas para funcionar a la vez como espacio de exhibición y como documento de una actividad expositiva, de modo que, en cuanto documentos (signos) que incluían a su vez otros documentos (los que se referían a las obras de la exposición), «podían contener también su propio significado como obras en sí mismas. Su significado podía a su vez operar como un significante para otra idea» (Morgan, 2003: 22).

En cualquier caso, para Siegelau la realidad de la documentación no afectaba ni a las ideas ni al acontecimiento artístico, ya que, debido a la naturaleza de ambos, estos no pueden ser poseídos: «si la obra de arte consistía en la idea (expresada principalmente por medio del lenguaje), la conclusión lógica era que cualquiera podía poseerla, no tenía que ser de propiedad privada» (en McClean, 2013)¹¹³. Sin embargo, a diferencia de la titularidad común

112 *Supra* 3.1.3: «Tipologías de la documentación».

113 «(...) if the artwork consisted of the idea (principally expressed through language), then the logical conclusion was that the idea could be owned by everyone, it did not have to be private property».

y libre de las ideas, los documentos sí son susceptibles de convertirse en bienes exclusivos al ser sometidos a lógicas materialistas, y en este punto es donde se hace manifiesto el conflicto con las intenciones de un supuesto arte desmaterializado planteado en oposición y al margen del sistema artístico y mercantil. Prueba de ello es que las ideas y los hechos por sí solos no están específicamente protegidos por las leyes que regulan los derechos de propiedad intelectual, a diferencia de cualquier expresión material de estos en forma de texto, imagen u objeto tridimensional o sonoro. Como una consecuencia lógica derivada del hecho de que una parte de la producción artística del momento se componía de subproductos de valor indicial –ya que apuntaban hacia una realidad artística ubicada en otro plano de experiencia–, el mercado asumió la venta de dichos subproductos con la tolerancia final de sus autores. El documento, por tanto, favoreció la reinserción de estas manifestaciones en los cauces comerciales e institucionales al tiempo que, como contraprestación, les confería legitimidad. Las contradicciones se hacen patentes al observar que una forma de arte que en principio no concedía importancia a la producción objetual, autoral y comercial culmina en una vuelta al objeto como elemento central. Recuérdese el caso de Kosuth reclamando la autoría de sus intervenciones anónimas realizadas en medios públicos, provocando un retorno al ámbito privado. Él mismo sintetiza el cambio de mentalidad general de la siguiente manera:

(...) en los años sesenta estábamos dándole muchas vueltas al hecho de que de verdad queríamos romper radicalmente con la forma de producir sentido y no queríamos exponer en galerías ni museos. Queríamos trabajar directamente en el mundo exterior. Y el trabajo que realicé en aquel momento era un reflejo de esto. Sin embargo, comenzamos a caer en la cuenta de que, de hecho, ya había un discurso, una especie de entramado galerístico y museístico en el que la información podía fluir. De alguna manera, desconectar tu micrófono no parecía ser la mejor forma de actuar. Así que cuando Leo Castelli me propuso exponer con él en 1969, cuando tenía 24 años, era el momento de crisis perfecto para esa “verdad”. Me di cuenta de que había mucha gente que no podía ignorar el trabajo que yo estaba haciendo, que estaba comenzando a conocerse como arte conceptual, y que si yo estaba en una galería como Castelli, tenían que tomárselo seriamente. Así que lo hice.

(...) de lo que te das cuenta es de que en esta sociedad el compromiso cultural se expresa en términos económicos. No se trataba simplemente de querer tener dinero; se trataba de comprender que, a no ser que la gente pudiera involucrarse en tu trabajo, este no tendría vida cultural. Eso realmente se convirtió en una parte muy importante del contexto material con el que uno tenía que trabajar, ese tipo de esfuerzo contra la dinámica del mercado, para luchar por el sentido de tu trabajo en relación con lo que le daba forma. Ya sabes, puedes aislarte y hacer obras “perfectas”, pero hasta que no estás involucrado en una comunidad, ese trabajo no tiene sentido. Necesita estar en el mundo para tener

sentido. Independientemente de cómo parezca estar constituido el mundo. Tu percepción de lo que es el “mundo” se traduce en último término en lo que el trabajo es*¹¹⁴.

Incluso las posturas más radicales encontraron acomodo en estas condiciones: Ian Wilson, que había extremado los límites hasta llegar a lo que consideraba el «verdadero arte conceptual»¹¹⁵, a partir de 1968 comenzó, alentado por Kosuth (Kleinmeulman, 2008: 27, 32), a expedir certificados que daban fe de la realización de sus piezas orales. En una entrevista con Hans Ulrich Obrist (2011: 203), Wilson reconoció:

Los certificados eran una forma de vincular la palabra hablada con el mundo del arte. Durante mucho tiempo sentí que no necesitaba realmente hacer nada salvo simplemente hablar. Pero entonces comencé a darme cuenta de que la idea tenía que anclarse, que fijarse en el mundo del arte si yo iba a ser un artista. Y yo quería ser un artista*¹¹⁶.

Estos documentos, a diferencia de aquellos que abren la puerta a la experiencia estética, en este caso no sirven para ese cometido ya que solo tienen un valor testimonial y transaccional, en absoluto artístico. De hecho, al comprobar en una ocasión que se habían colgado varios de sus certificados en una exposición colectiva en la que participaba, celebrada en el Van Abbemuseum en 1986, Wilson reaccionó dejando una nota

114 «Well, the point I was making was that in the 60's we were very much thinking about the fact that we really wanted to break the form of making meaning radically and we didn't want to show in galleries and museums. We wanted to work directly out in the world. And the work I did at that time reflected this. However, we began to realize that, in fact, there was already a discourse, a sort of circuitry of galleries and museums in which information could flow. Unplugging your microphone somehow didn't really seem to be the way to go. So when Leo Castelli asked me to show with him. In 1969, when I was 24 years old, It was the right crisis moment for that "truth". I realized that there were a lot of people who could not ignore the kind of work I was doing, which was becoming known as conceptual art, and that if I was in a gallery like Castelli, they had to take it seriously. So I went there». / «Well, what we realize is that in this society, cultural engagement is expressed in economic terms. It wasn't simply about wanting to have money; it was an understanding that unless people could get engaged in your work, it would not have a cultural life. That really became very much part of the context of the material which one had to work with, that kind of struggle against the dynamic of the market, to fight for the meaning of your work in relation to what formed it. You know, you can sit in isolation and do "perfect" works, but until you're engaged with a community, the work really has no meaning. It needs to be in the world to have meaning. However the world seems to be constituted. Your perception of what the "world" is ultimately is what the work is». Declaraciones extraídas de «Joseph Kosuth and Felix Gonzalez-Torres: A Conversation» (1993), reproducidas en: <http://www.andrearosengallery.com/exhibitions/felix-gonzalez-torres-and-joseph-kosuth>. El texto fue publicado originalmente en el catálogo de la exposición *Symptoms of Interference, Conditions of Possibility* (Camden Arts Centre, 1994).

115 *Infra* 4: «Fragmentos de realidad; gestos y sonidos inmediatos».

116 «The certificates were a way of anchoring the spoken word in the art world. For a long time I felt I didn't really need to do anything, I'd just speak. But then I began to realize that the idea needed to be anchored, grounded, in the art world if I was going to be an artist. And I wanted to be an artist».

mecanografiada que decía: «Prohibido mostrar estos documentos en la pared». Su catálogo razonado, otro rastro testimonial de su quehacer, explica que:

Dos años antes, en un texto de *Artforum*, Wilson había escrito: «El auténtico arte conceptual no se compromete reingresando en el contexto tradicional de las artes visuales. Independientemente de lo no visual o abstracta que sea una obra, cuando se cuelga de las paredes de una galería el lenguaje se convierte en un objeto visual en la medida en que se separa físicamente del lector» (Wilson 1984, pp. 60-61).

En un fax reciente (9 de junio de 2008), Wilson dice: «Hoy pienso que si un coleccionista quiere enmarcarse un certificado y colgarlo en la pared, es cosa suya, yo no me opondré. ¡Pero yo nunca me colgaría un certificado en la pared! Aunque tampoco me colgaría un Weiner o un Kosuth y, en cambio, a otros les puede parecer bien» (Kleinmeulman, 2008: 126).

Resulta llamativa la pugna entre las posturas que Ian Wilson ha mantenido en el transcurso de su trayectoria: por un lado, la defensa de un *verdadero arte conceptual* no comprometido con los contextos tradicionales de las artes visuales y, por otro, la necesidad de establecer un vínculo con el ámbito institucional para poder llamarse artista –una necesidad compartida con muchos de sus contemporáneos. A este respecto, su trabajo ha tratado siempre de operar en aquellos puntos limítrofes de los entornos artísticos en los que esto se hace posible mediante el ejercicio del lenguaje hablado; no obstante, diferentes exposiciones individuales de Wilson en espacios institucionales han presentado material de archivo –tarjetas, certificados y *statements*– u obra temprana como acompañamiento o en paralelo a la organización de alguna discusión con el artista.

Una primera lectura de las declaraciones anteriores puede llevar a razonar que estos artistas se plegaron ante las condiciones del mercado y del sistema del arte en lugar de mantenerse firmes en sus respectivas actitudes, pero también es lícito pensar que, al acceder a los espacios artísticos, algunos de ellos ingresaban de este modo en el contexto específico al que su trabajo se refería. En cualquier caso, este conflicto continúa para quienes, con Dadá, Beuys, Fluxus, el situacionismo y otras posturas afines, sostienen que el arte puede ocurrir en cualquier contexto si existe voluntad o, lo que es lo mismo, intención.

Retomando el asunto de las artes en vivo –de cuya relación con el registro existe una literatura extensísima¹¹⁷–, la interrupción de la función del documento como mero testigo de un hecho es más llamativa en un principio. Entre las muchas formas que buscaron fracturar la línea imaginaria que separa arte y vida, la experimentación con la temporalidad y las propiedades del espacio dio lugar a desarrollos que asumían la brevedad de su naturaleza: el cambio, el recorrido, el deterioro, la destrucción premeditada, el gesto, la interacción, el instante, la ocultación o el señalamiento de lo ínfimo son ejemplos de estos procedimientos.

A pesar de su carácter efímero, los trabajos de muchos artistas (por ejemplo, Douglas

117 *Supra* «Estado de la cuestión».

Huebler, Bruce Nauman o Vito Acconci) terminaron incorporando a sus procesos las especificidades de la fotografía y del vídeo, aportando otras perspectivas en su diálogo con estos medios. Otros, no obstante, se mostraron reticentes a documentar una práctica que, en su opinión, solo tenía sentido en el presente¹¹⁸. La influencia de las metodologías conceptuales, unida a la progresiva consideración que adquirieron la fotografía y el audiovisual en el ámbito institucional del arte, contribuyó a difuminar aún más los límites entre el documento entendido como testimonio y el utilizado como forma de arte.

Philip Auslander (2006) argumenta la enorme dificultad para identificar dichos límites, poniendo en tela de juicio cualquier acercamiento ontológico a la cuestión. Como punto de partida, extrae de la comparación entre *Shoot* (1971) de Chris Burden y *Salto al vacío* de Yves Klein lo que identifica como las dos categorías de documentación más empleadas tradicionalmente en las aproximaciones teóricas a estas prácticas. La primera de ellas, a la que denomina «registro documental» u ontológico, pretende hacer las veces de prueba fehaciente de un hecho en correspondencia con el certificado de presencia barthesiano, y toma por ejemplo las imágenes de *Shoot*. A la segunda se refiere como «registro teatral» o teatralizado, y la relaciona con acciones como la de Klein. Lo llamativo es que, mientras a la documentación de Burden suele concedérsele verosimilitud casi indiscutiblemente, *Salto al vacío* no suele tener la misma consideración. En este punto es donde Auslander advierte que la frontera entre ambas categorías es difusa, ya que resulta innegable que, en la mayoría de los casos, las acciones se realizan *para la cámara*, lo cual apunta a que los artistas, desde el principio, han sido conscientes de la necesidad de registrarlas. Esto se hace evidente tanto en la pieza de Klein como en la de Burden, quien antes de ejecutar *Shoot* anunció: «Me dispararán con un rifle a las 7:45 p.m. Espero conseguir buenas fotos». Esta consciencia se advierte asimismo en casos como los que recoge Albarrán (2012: 56-7):

También los accionistas vieneses (Herman [sic] Nitsch, Otto Mühl, Gunter [sic] Brus, Rudolf Schwarzkogler) eran conscientes del potencial icónico que poseía la documentación gráfica de sus acciones, en las que nada se dejaba al azar. Es más, se conservan instrucciones precisas en las que se indicaba al fotógrafo cómo debía proceder durante el transcurso de la performance. Brus y Schwarzkogler experimentaron con la fotografía como soporte definitivo de sus obras, alejándose así de la ritualidad orgiástica que ha marcado la trayectoria de Nitsch y a salvo de los escándalos generados por sus trabajos públicos. A propósito de la acción *Ana* (1964), en la que Brus emplea a su pareja (Anni Brus) como modelo, el mismo artista llega a afirmar que su intención era realizar un *tableau vivant*. (...) Por su parte, Schwarzkogler, tras haber participado en tan sólo tres acciones públicas, empieza a trabajar en sesiones de estudio sin más espectador que una cámara. Construye impactantes imágenes (tomadas bajo su dirección por Ludwig Hoffenreich, conocido fotógrafo de prensa) a partir de las acciones de su propio cuerpo o

118 *Infra* 3.2.3: «Prescindir de la documentación», y 4: «De la consistencia al indicio: agrafía, iconoclastia e impermanencia».

del cuerpo de un modelo (por lo general, su amigo Heinz Cibulka). (...) En palabras de Hubert Klocker, Schwarzkogler “ve en la fotografía la ocasión que permite al artista concentrarse plenamente en el gesto performativo de la obra en tanto acontecimiento, liberándose así, como él mismo dice, de la obligación de tener que producir reliquias”. La fotografía le permite obtener una imagen mental del acto performativo, difundirlo y controlar, a su vez, el desarrollo de la acción de una manera muy diferente a como lo haría el medio videográfico.

Por otra parte, existen casos que encajan en ambas categorías simultáneamente. Auslander pone como ejemplo *Photo-Piece* (1969), una acción en la que Vito Acconci se había propuesto no pestañear durante el máximo tiempo posible y disparaba una fotografía cada vez que lo hacía, hasta un total de doce. Al ejemplo aportado por Auslander podrían añadirse otros similares, como *Duration Piece #5* (1969) de Douglas Huebler, cuyo texto de acompañamiento al pie de las imágenes explica el sistema seguido para realizar la pieza:

Durante un periodo de 10 minutos, el 17 de marzo de 1969 se hicieron diez fotografías, cada una de las cuales documenta la ubicación en Central Park donde se oyó de manera reconocible el canto de un pájaro concreto. Cada fotografía se hizo con la cámara apuntando en dirección al sonido. Esa dirección fue tomada por el oyente hasta que se oyó el siguiente canto, en cuyo momento se hizo la siguiente fotografía y se tomó la siguiente dirección*¹¹⁹.

Las imágenes resultantes de ambas acciones funcionan a la vez como registro ontológico, ya que, al no haber testigos presenciales, demuestran que la acción ocurrió de hecho, y como registro teatral porque cada fotografía tomada es resultado de un acto performativo (realizativo), de acuerdo con la teoría de Austin¹²⁰. Según explica Auslander, ante la ausencia de público, una vez que la acción ha concluido, «el espacio del documento (...) se convierte así en el único espacio en el que la performance ocurre» (2006: 2)*¹²¹.

Con Auslander, otros autores (Argelander, 1974; Marsh, 2008) coinciden en que mediante este acto es como los artistas asumen su responsabilidad con sus públicos, ya que, además de hacer extensible la experiencia artística a un mayor número de personas, facilitan labores como la crítica o la historiografía sin aportar un punto de vista más limitado o subjetivo por el hecho de no haber estado presentes cuando las acciones se produjeron (Jones, 1997). Con seguridad, la manipulación de las fotografías que dieron lugar a *Salto al*

119 «During a ten minute period of time on March 17, 1969 ten photographs were made, each documenting the location in Central Park where an individually distinguishable bird call was heard. Each photograph was made with the camera pointed in the direction of the sound. That direction was then walked toward by the auditor until the instant that the next call was heard, at which time the next photograph was made and the next direction taken».

120 *Supra* 3.1.3.e.

121 «The space of the document (...) thus becomes the only space in which the performance occurs».

vacío no se llevó a cabo ante un público convocado, pero no puede negarse que el acto de manipular imágenes es precisamente eso: una acción más. Por esta razón, al margen del evento originario representado en él, la mera existencia física del documento ya permite que sea considerado un objeto estético por derecho propio, «una *performance* que refleja de manera directa el proyecto o la sensibilidad estética de un artista» (Auslander, 2006: 9)*¹²². Incluso excluyendo la performatividad de este razonamiento resulta fácil comprender cómo y por qué la documentación terminó adquiriendo una entidad artística propia. Y es que para Auslander es evidente que «ninguna pieza documentada se realiza exclusivamente como un fin en sí misma» (2006: 3)*¹²³; de otro modo, se habría prescindido de su registro.

En este punto, es importante recordar que en la primera época de profusión en el uso de documentos en las prácticas artísticas, estos carecían de valor estético, y su valor de mercado era ridículo si se lo compara con su cotización actual:

En 1969 parecía que nadie, ni siquiera un público ávido de novedades, pagaría dinero realmente, o al menos no mucho, por una fotocopia referente a un acontecimiento pasado o nunca percibido directamente, por un grupo de fotografías que documentaban una situación o condición efímera, por un proyecto de obra que no se realizaría o por palabras habladas pero no grabadas (...). Tres años más tarde, los principales artistas conceptuales están vendiendo obras por sumas sustanciosas aquí y en Europa; están representados (y lo más inesperado, expuestos) por las galerías más prestigiosas del mundo del arte (Lippard, 2004: 369)¹²⁴.

En aquel momento, el *land art* también jugó un papel de relevancia en los debates sobre la naturaleza del arte y sus mecanismos de difusión y comercialización, pues sus expresiones, difíciles de ver en directo debido a su ubicación, generalmente tenían que ser percibidas a través de filtros mediáticos como la fotografía, los filmes, el vídeo o la televisión (Guasch, 2002: 52). Aunque parte de la producción artística se manifestaba fuera de los espacios acotados para él, estos, salvo en ciertas ocasiones, no quedaron vacíos.

Anna Maria Guasch observa que un factor importante de cara a la nueva consideración de la documentación como arte fue la falta de cuestionamiento de la visualidad de la obra artística. Para Guasch, la «"pérdida de visualidad", es decir, la subordinación de lo visual a la idea implícita en las prácticas conceptuales, no anuló (...) la capacidad [de la obra de arte] de ser visualizada. El hecho de que esa capacidad no fuera cuestionada privilegió la aparición del arte, o del rastro del arte, como documento» (2002:

122 «It may well be that our sense of the presence, power, and authenticity of these pieces derives not from treating the document as an indexical access point to a past event but from perceiving the document itself as a performance that directly reflects an artist's aesthetic project or sensibility and for which we are the present audience».

123 «no documented piece is performed solely as an end in itself».

124 Por otra parte, es lógico que estos documentos, por su carácter histórico, hayan visto incrementado su valor de cambio con el paso del tiempo.

165)¹²⁵. Ello condujo a la experimentación con nuevos formatos de exhibición adaptados a estos modos de hacer. Una de las muestras más significativas fue *January 5-31, 1969*, también conocida como *January Show*, organizada por un entonces poco conocido Seth Siegelaub. En este caso, la exposición era el propio catálogo, el cual contenía el trabajo de los cuatro artistas participantes, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth y Lawrence Weiner, en forma de información descriptiva acompañada de algunas fotografías. En realidad, *January Show* fue la versión colectiva de una exposición individual que Siegelaub había dedicado a Huebler en Nueva York en noviembre de 1968, en la cual ya experimentó con el catálogo como formato expositivo¹²⁶, como previamente había hecho Mel Bochner en *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art* (1966). El trabajo de Huebler, a propósito, interesa especialmente porque se relaciona con la documentación de manera muy estrecha, ya que está articulado a partir de ella. Huebler fue uno de los primeros artistas en incorporarla, no como un simple derivado sino como componente principal de la obra, entre otras cosas para poner de manifiesto sus limitaciones a la hora de representar o describir hechos o situaciones. Así lo expresa en el catálogo de la exposición de 1969: «Como mi trabajo va más allá de la experiencia perceptiva directa, su conocimiento depende de un sistema de documentación»^{*127}. Un año más tarde, en la publicación editada con motivo de *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, manifestó: «Los documentos no prueban nada. Hacen que la pieza exista, y a mí me interesa que esa existencia suceda de la manera más simple posible» (Karshan, 1970: 32)^{*128}. Huebler dejaba clara de esta manera su oposición a la idea de documento como índice; para él tan solo es un material de trabajo de carácter estrictamente funcional. Y añadía:

Uso la cámara como un dispositivo de copia “tonto” que solo sirve para documentar cualesquiera fenómenos que se presentan ante ella a través de las condiciones

125 No obstante, merece mención la excepcionalidad del trabajo de Ian Wilson, el cual, a pesar de los certificados emitidos *a posteriori* –que son a todas luces un rastro de este–, sí prescinde del componente visual al servirse principalmente del lenguaje como recurso plástico. Con todo, cabe preguntarse hasta qué punto la visualidad puede ser cuestionada en términos estrictos, pues, como sintetiza José Luis Gallero (2016): «En la tierra natal del pensamiento filosófico, la noción misma de “idea” (eidos: literalmente, “imagen”) fue concebida en términos visuales, quedando así el sentido de la vista arraigado en nuestro lenguaje conceptual. Hannah Arendt no se cansó de repetirlo: “Eidos o idea es la imagen mental o, más bien, la imagen vista por el ojo interior” / “Toda la terminología mental se apoya en metáforas procedentes de la experiencia visual... La palabra ‘saber’ (eidenai) deriva de ‘ver’ (idein). Primero se ve, luego se sabe” / “Heródoto, el primer historiador, no disponía aún de una palabra para ‘historia’. Utilizó el verbo historein, que originalmente significa ‘testigo ocular’”». Las citas de Arendt están extraídas, respectivamente, de *La condición humana* (1958), *Entre el pasado y el futuro* (1961) y *La vida del espíritu* (1971).

126 Véanse, respectivamente: Davila, 2010: 149 y Museum of Modern Art, 2012.

127 «Because the work is beyond direct perceptual experience, awareness of the work depends on a system of documentation».

128 «The documents prove nothing. They make the piece exist and I am interested in having that existence occur in as simple a way as possible».

establecidas por un sistema. No hay elecciones “estéticas” posibles. Otros suelen tomar fotografías. Es indiferente. Aquello que puede ser documentado que tiene apariencia en el mundo, en realidad es devuelto a sí mismo solo como eso y como nada que tenga que ver con la pieza (1970: 42)*¹²⁹.

Recuperando el ejemplo de *Duration Piece #5*, en efecto, ni las fotografías ni el texto que la componen prueban nada por sí solas –en todo caso, ciertos elementos permiten reconocer que las primeras fueron tomadas en Central Park–: en las imágenes no se ve ningún pájaro ni puede oírse su canto, y el texto es tan solo una descripción del procedimiento (sistema) seguido. Huebler consigue poner en duda de este modo el atributo indicial de la fotografía. Es por medio de su combinación con la información contenida en el texto que las acompaña como logra transmitir el sentido de la pieza, y es así como se manifiesta su cualidad indicial. En la medida en que el acceso a una realidad se efectúa a través de una presencia (apariencia) mediatizada, los aspectos indiciales no terminan de desaparecer; es decir, que el documento no deja de ser, como sugiere Víctor del Río (2000), una especie de interfaz; y en esta transposición de la experiencia al soporte documental, se revela una vez más ese retardo insoslayable. Por otra parte, es preciso matizar al respecto de la voluntad de Huebler de evitar tomar decisiones estéticas que esa pretensión de distancia no impide que emerja como resultado algún tipo de estética. Como explica Albarrán,

parece quedar claro que incluso cuando el artista pretende emplear la fotografía con el único fin de registrar y documentar la acción del modo más objetivo posible, aun cuando la imagen no quiera convertirse en una nueva obra objetual que reubique la acción en un espacio bidimensional, ese registro acaba teniendo un peso tal en el diseño, conceptualización, difusión, estudio e interpretación de la performance que resulta casi imposible separar la acción de su materialización fotográfica. Artistas como Chris Burden han admitido, tres décadas después de sus performances más conocidas, que aquellas fotografías cuya misión era documentar la acción terminaban convirtiéndose en un elemento constitutivo de la misma: “Aunque en su día mantuve que las fotografías de mis performances eran mera documentación y no la obra en sí, actualmente veo que las fotos eran parte integrante del trabajo, habiendo sido cuidadosamente elegido y condensado en una imagen única y emblemática” (2012: 60-1)¹³⁰.

129 «I use the camera as a "dumb" copying device that only serves to document whatever phenomena appear before it through the conditions set by a system. No "esthetic" choices are possible. Other people often take photographs. It makes no difference. What may be documented that has appearance in the world actually is returned to itself as only that and as nothing that has to do with the piece».

130 La declaración de Burden está fechada el 26 de mayo de 1993 y está recogida en Krull y Morgan, (1993: 12): «Although I previously maintained that the photographs of my performance work were merely a documentation and not the work, in actuality, now I see that the photographs were an integral part of the work, having been carefully chosen and condensed to a single emblematic image».

A pesar de que para Siegelau era algo de orden menor o prescindible, sí hubo una exhibición física de algunas de las piezas que conformaban *January Show* en unas oficinas vacías situadas en el edificio McLendon de Nueva York. Aunque en su momento tuvo una recepción mayoritariamente negativa, Robert C. Morgan, quien tuvo ocasión de visitar la muestra (Davila, 2010: 148), subraya que «era provocativa porque sugería lo que podía ser el arte: un encuentro estructural con el lenguaje en el que la forma podía conocerse a través de su enunciado como idea (...), aun cuando la presencia real de la obra existiera hipotética o eidéticamente en forma de documentación o enmarcando su ausencia física» (Morgan, 2003: 35)¹³¹.

De ese mismo año son también destacables las exposiciones 557,087 (organizada por Lucy R. Lippard en el Seattle Art Museum y cuyo catálogo consistió en una serie de fichas con textos de la propia Lippard, información sobre el trabajo de los artistas participantes y otras referencias); *Art by Telephone* (en el Chicago Art Museum of Contemporary Art, cuyo catálogo era un disco sonoro) y *Konzeption-Conception. Dokumentation einer heutigen Kunstrichtung-Documentation of Today's Art Tendencies* (organizada por Konrad Fischer y Rolf Wederer en el Städtisches Museum de Leverkusen. La muestra estaba compuesta principalmente, aunque no solo, de trabajos fotográficos)¹³².

En 1970, la mencionada *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, organizada por Donald Karshan en el New York Cultural Center, «reafirmó el formato de exposición conceptual (...) al priorizar la documentación sobre el objeto tradicional» (Guasch, 2002: 73). En el catálogo se encuentran recogidas declaraciones de los artistas participantes, que respectivamente explican su postura frente a la documentación –o frente a la ausencia de la misma, como es el caso de Ian Wilson. La de Sol LeWitt es particularmente reveladora: «Todos los pasos intermedios –garabatos, bocetos, dibujos, trabajos fallidos, maquetas, estudios, pensamientos, conversaciones– son de interés. Aquellos que muestran el proceso de pensamiento del artista son a veces más interesantes que el producto final» (1970: 53)*¹³³. A esta exposición le siguió, el mismo año, otra titulada *Information* (organizada por Kynaston L. McShine en el Museum of Modern Art de Nueva York), con un planteamiento similar en sintonía con el título.

En 1972, la sección «Idee» de Documenta 5, organizada por Harald Szeemann, supuso la consagración institucional del arte conceptual en un momento en el que esta tendencia comenzaba a diluirse en el eclecticismo que caracterizaría a las expresiones artísticas del

131 Para más información sobre esta exposición y su trascendencia, léase el capítulo completo, titulado «La situación del arte conceptual antes y después del 'January Show'».

132 Para este breve repaso se ha seguido la cronología propuesta por Anna Maria Guasch (2002: 172-6).

133 «All intervening steps scribbles, sketches, drawings, failed work, models, studies, thoughts, conversations are of interest. Those that show the thought process of the artist are sometimes more interesting than the final product».

resto de la década, marcado por el indiscutible protagonismo de la imagen. En este contexto, el reconocimiento de la fotografía y el vídeo como formas de arte no tardaría en llegar.

Jeff Wall sitúa el momento de la fotografía «alrededor de 1974» (en Picazo y Ribalta, 2003: 248), tras analizar cómo un medio que primero se empleó como mero recurso documental terminó adquiriendo legitimidad como productor de sentido. Para Wall, «todas las condiciones estéticas previas para su surgimiento como forma principal de arte moderno ya eran un hecho, pero no se cumplieron socialmente hasta la aparición de las nuevas críticas y las transformaciones de los años sesenta y setenta» (2003: 221)¹³⁴. A dichas transformaciones las considera continuadoras de las actitudes vanguardistas de principios de siglo, aquellas que, ante todo, persiguieron emanciparse de las formas y formatos tradicionales.

Una de las tendencias en las que Wall centra su atención, el fotoconceptualismo, fue fruto de una voluntad antiesteticista que condujo a una nueva estética de la imagen, más despreocupada y subjetivizada que la fotografía de reportaje, ya que habitualmente las fotografías conceptuales iban acompañadas de información adicional en forma de pies de foto, anotaciones, diagramas, mapas, dibujos, fichas u otros documentos; es decir, aún no eran imágenes autónomas (Albarrán, 2012: 7). Según Wall, a pesar de postularse en oposición al objeto comercial y burgués, la tendencia antiesteticista se reveló paradójicamente determinante en la ulterior consideración de la fotografía como arte, en parte también porque «muchos de los logros del arte conceptual más importantes [fueron] creados o bien bajo la forma de fotografías, o bien mediatizados por ellas» (en Picazo y Ribalta, 2003: 224)¹³⁵.

La otra de las tendencias que Wall analiza, la desprofesionalización, está en estrecha conexión con el fotoconceptualismo. Al hilo del espíritu que defendía una actitud artística casera y desacralizada, la renuncia deliberada al talento y a las habilidades fue, ya se ha señalado, otra de las principales reivindicaciones de la vanguardia para desmarcarse del ámbito institucional. En este sentido, el afán de depuración formal que caracterizó al arte de los años sesenta, radicalizada por el conceptual, trasladó esta tendencia a la fotografía y al audiovisual. En su caso, la reducción se persiguió empleando tecnología destinada al consumo de masas, más sencilla y asequible. Dado que la naturaleza descriptiva de estos aparatos hacía imposible cualquier intento de huida de la representación o de la visualidad, la única vía posible de efectuar dicha reducción era la técnica. Así lo explica Albarrán, en

134 Sobre esto, Albarrán (2012: 23-4) recuerda que ya desde 1840 se manifestaron las primeras posturas defensoras del carácter artístico e independiente de la fotografía: «[Hippolyte] Bayard, como Gustave Le Gray o Henri Le Secq, pertenece a una primera generación de fotógrafos artistas que van a defender los valores plásticos y estéticos de la fotografía tratando de mantener una independencia radical con respecto a los usos comerciales (y en consecuencia vulgarizados) del medio. Desde su invención, se va a mantener una tensión dialéctica entre aquellos que consideran la fotografía como un arte y aquellos otros que pretenden relegarla a sus usos técnicos, científicos y comerciales, vinculados con la pretendida capacidad de la fotografía para reproducir el mundo tal y como es». Una referencia ineludible a este respecto es *Arte y fotografía* (1968) de Aaron Scharf.

135 La frase original, en lugar de “fueron”, dice “son”. Se ha cambiado el tiempo verbal para hacerla gramaticalmente coherente.

consonancia con Wall: «Durante la década de los sesenta, muchos artistas sin formación fotográfica específica empezaron a emplear la fotografía como herramienta conceptual, como un medio pobre, neutro, accesible y barato, alejado de los objetivos de la fotografía artística» (Albarrán, 2012: 8).

Por esta razón, concluye Wall, la fotografía se separó del conceptualismo para continuar su camino de forma autónoma, encontrando finalmente un lugar propio como categoría artística.

Como se afirmaba previamente,

resulta paradójico que sólo cuando la fotografía renuncia a su potencial estético, cuando se refugia en su humilde condición de vestigio y formula una autocrítica a su identidad como dispositivo de representación, entra *de facto* en el terreno del arte para infiltrarse, por fin, en sus instituciones. De aquí partiría la división de Jean-François Chevrier entre “fotógrafos puros” y “artistas que usan la fotografía” (2012: 41-2)¹³⁶.

A la luz de este nuevo estatuto, puede comprobarse cómo el afianzamiento de la fotografía como forma de arte favoreció el surgimiento de nuevas categorías profesionales que dieron lugar a otras relaciones entre arte y documentación. Robert C. Morgan, en sintonía con Chevrier, manifiesta la necesidad de distinguir «entre la orientación de los artistas conceptuales, que tratan con sistemas e ideas, y la de los fotógrafos, que pueden tender a insistir más en la visualización de una idea como un modo primario de representación» (2003: 127). Un reflejo de esta disyuntiva puede encontrarse en la exposición *Pictures*, celebrada en el Artists Space de Nueva York en 1977, en la que Douglas Crimp, su organizador, desplegó la polisemia del concepto de imagen¹³⁷ incluyendo tanto medios más convencionales –pinturas, estampas o dibujos– como fotografías, vídeos, grabaciones sonoras y acciones. En las piezas de la muestra se percibe cómo la fotografía y el vídeo han dejado de ser utilizados únicamente como medios documentales o auxiliares para convertirse en el material constitutivo de las obras –esto es, en las obras mismas. En el texto del catálogo, publicado posteriormente con algunas modificaciones en *October* (1979), Crimp se apoya en la multiplicidad de significados del término anglosajón «*pictures*» para defender la pluralidad de medios y soportes empleados por los artistas integrantes de la exposición, destacando los aspectos performativos y teatrales tan denostados por Michael Fried (1967). La *performance* es para Crimp «tan solo una de las numerosas maneras de ‘poner en escena’ una imagen» (1979: 77), de modo que, según este razonamiento, no es extraño que encontrase una continuación lógica en la fotografía o en el audiovisual como formas de prolongar su temporalidad (véase Crimp, 1980).

A raíz de que la fotografía pasa de la dependencia y la subordinación a la

¹³⁶ Sobre esta división, véase Chevrier, 2007.

¹³⁷ En inglés, *picture* puede referirse a una imagen pictórica, fotográfica o audiovisual, a un retrato, a un dibujo, o incluso a la imaginación.

interdependencia –ya que se da por asumido que en la actualidad ninguna forma de arte puede considerarse plenamente independiente (una aseveración cuya importancia será cada vez más reconocible en adelante, pues a partir de aquí, y después de todo lo desarrollado, aumentará la sospecha de que tal vez sea esta la razón de que los debates ontológicos que enfrentan al documento con su fuente primaria no tengan conclusión por ser incapaces de establecer una separación clara entre ambos elementos)–, los autores de las imágenes más representativas de ciertas manifestaciones artísticas –algunos de los cuales ya han sido nombrados– han terminado recibiendo un amplio reconocimiento en virtud del trabajo que desempeñaron¹³⁸. A fin de cuentas –aunque, como advierte Albarrán, sería necesario atender a cada caso particular–, según señala Barbara Clausen,

[los fotógrafos] desarrollan su propio lenguaje visual representando su relación con la acción. La presencia del performer es transferida a la presencia del espectador a través de la cámara. Como interfaz y dispositivo de producción de imágenes, la cámara asume una función dual. (...) Los registros fotográficos y videográficos de actos performativos son siempre una conjunción de las estrategias visuales de sus documentalistas y la voluntad de quienes los han encargado (2007: 10)*¹³⁹.

Asimismo, Matthew Reason escribe en referencia a la autoría de las fotografías de acciones que estas son inevitablemente «reinterpretadas y representadas a través de la imaginación transformadora de otro artista» (2006: 163)*¹⁴⁰, recordando que todo acto de observación modifica aquello que es observado y, en consecuencia, la imposibilidad de ejercer de *antropólogo inocente*¹⁴¹. Reason se muestra igualmente partidario de estudiar cada

138 Hans Namuth fue quien realizó los famosos retratos de Jackson Pollock trabajando en su estudio; Babette Mangolte documentó trabajos escénicos y performativos de, entre otros, Yvonne Rainer, Trisha Brown o Richard Foreman; Peter Moore fotografió múltiples acontecimientos del momento: *Happenings* y nuevas propuestas de teatro y danza de autores como Merce Cunningham, Trisha Brown o Meredith Monk, el ambiente de la Factory y numerosas acciones de artistas afines a Fluxus, como John Cage, Nam June Paik, Charlotte Moorman, George Maciunas, Wolf Vostell o Joseph Beuys (*I Like America and America Likes Me*), etcétera; Minoru Niizuma realizó las conocidas imágenes de *Cut Piece* de Yoko Ono en el Carnegie Hall; y Harry Shunk y Janos Kender capturaron el *Salto al vacío* de Yves Klein.

139 «[the photographers] developed their own individual visual language representing their relationship with the action. The presence of the performer is transferred to the presence of the spectator through the camera. As an interface and producer of images, the camera assumes a dual function. (...) The traces of performative events in photography and film are always a joint product of the visual strategy of their documentarists and the selection of those commissioning them». Albarrán (2012: 54) indica que la idea de Clausen ya se encuentra en cierto modo presente en las declaraciones que Allan Kaprow publicó en su libro *Assemblage, Environments and Happenings* (1966: 21): «Photographs of art works have their own reality and sometimes they are art in turn».

140 «the performance is reinterpreted and represented through the transformative imagination of another artist».

141 Es un hecho que la presencia y el movimiento de los documentalistas en el transcurso de acciones interfieren e influyen tanto en estas como en las miradas de quienes allí se encuentran. Por otra

caso concreto, pues a veces estas imágenes son el resultado de una estrecha colaboración entre fotógrafos y artistas, de modo que la influencia es mutua y la autoría hasta cierto punto compartida, y otras los fotógrafos pueden –ilusamente– pretender que la fotografía/autoría pase desapercibida en favor de lo reflejado en la imagen, esto es, la acción. Es el caso de Dona Ann McAdams, quien, aplicando modos propios del fotoperiodismo –que podría encajar en lo que Chevrier llama fotografía *pura*–, desea que sus fotografías permanezcan invisibles como tales para así poder afirmar: «Este no es mi trabajo» (McAdams, 1996: 8). Como conclusión, Reason añade que

la cámara no captura o revela estas performances pasivamente; en lugar de eso, el fotógrafo se ve involucrado en un cuidado y calculado acto de representación. Las elecciones y selecciones –en términos de decisiones técnicas, de objetivos, de qué fotografiar y cómo hacerlo– son fundamentales y condicionantes de aquello a lo que se asemeja la fotografía y, a través de ella, la propia performance. En efecto, en gran medida somos incapaces de ver si no es por medio de la imagen y la interpretación que los fotógrafos nos presentan (2006: 169)*¹⁴².

Pero no era exactamente así como se entendía la documentación en la década de los sesenta: las posturas de la mayoría de los fotógrafos de aquel momento estaban muy próximas a la intención de McAdams, continuadora de aquellas. Michael Kirby, según Auslander una de las primeras personas en realizar documentaciones de artes en vivo en el Nueva York de finales de los años cincuenta –mediante descripciones escritas de *happenings* de Kaprow (1965)–, así como una de las primeras en teorizar sobre estas prácticas como actos conscientes y diferenciados de las acciones originarias (2014: 8)¹⁴³, proclamó la necesidad de

parte, es popular el dicho que reza que no vemos las cosas como son sino como somos, una forma sintética de reconocer la contradicción de creer en la existencia «de un contenido inestructurado, de lo dado no conceptualizado o de un sustrato que carece de propiedades, pues esa misma manera de hablar impone ya estructuras, conceptualiza y adscribe propiedades» (Goodman, 1978, en 2013: 23). Con esta afirmación, Goodman hace referencia a la «abrumadora crítica a la idea de una percepción que carece de concepto, a la idea de lo puramente dado, de la absoluta inmediatez, del ojo inocente, de la sustancia como sustrato que Berkeley, Kant, Cassirer, Gombrich, Bruner y otros muchos han planteado de manera tan completa y frecuente» (2013: 23).

142 «What is apparent is that the camera does not passively capture or reveal these performances; instead the photographer is engaged in a careful and considered act of representation. The choices and selections –in terms of technical decisions, in terms of objectives, in terms of what to shoot and how to shoot it– are central and determining to what the photograph, and through that the performance itself, looks like. Indeed, to a great extent we cannot see except through the vision and interpretation presented to us by the photographers».

143 Auslander comenta que Kirby vinculó lo que estaba sucediendo en Nueva York en aquellos años con los movimientos vanguardistas europeos de principios de siglo, y extrajo de ahí la necesidad y la importancia de registrar aquellos acontecimientos para cimentar una historia de la vanguardia estadounidense. En la introducción a *Happenings* (1965: 9-10), Kirby justifica esta necesidad mencionando que los artistas de *happenings* rechazaban las reposiciones y que, por eso, y dado que

documentar estas actividades efímeras para evitar que ocurriera lo mismo que con todas aquellas manifestaciones de las vanguardias históricas de las que quedan pocos o ningún rastro. Kirby basaba su argumentación en la escasez de audiencia y de repeticiones que generalmente tienen las propuestas vanguardistas; en este sentido, la documentación resulta imprescindible para ampliar su público y permitir cierto acceso a ellas en el futuro. Afirmando esto demostraba una postura comprometida con la historia –una idea que ya ha aparecido con anterioridad:

La *performance* es efímera. Desaparece de la historia a no ser que sea registrada y conservada de alguna manera. Por esta razón, un interés por la historia exige que sea registrada de forma precisa y objetiva. Si este registro es completo y detallado, la *performance* se podrá reconstruir mentalmente. Los valores cuidarán de sí mismos. Como todas las personas tienen valores, serán las encargadas de evaluar la reconstrucción histórica. Si disponen de información precisa y exhaustiva, su evaluación se aproximará a la que habrían hecho de la *performance* real si hubiesen estado entre el público. Pero a la historia no le importa que sus datos gusten o no, simplemente se construye a partir de la calidad y precisión que estos tengan.

Por tanto, se puede hacer una quinta y última afirmación contra la crítica evaluativa: tiende a desmerecer y ocultar documentación histórica vital (Kirby citado por Auslander, 2014: 15)**¹⁴⁴.

De acuerdo con esta concepción, la documentación actúa como una «performance suplente», pero esto únicamente es posible si se realiza siguiendo criterios de objetividad y precisión. Siendo consciente de que la objetividad plena es inalcanzable, Kirby determinó que el principal criterio a seguir consiste en limitarse a describir sin entrar en juicios o interpretaciones que puedan alterar la identidad del acontecimiento documentado. Con Sontag, cuyo texto «Contra la interpretación» (1966) ejerció una gran influencia en sus

muy poca gente llegó a verlos, se habían producido distorsiones de información acerca de ellos, especialmente provocadas por la prensa, cuyas referencias a los *happenings* eran muy parciales. Puesto que estas alcanzaban un público mucho mayor que los propios *happenings*, sus relatos terminaban imponiéndose. A propósito de las reposiciones y reconstrucciones, *infra* 3.1.5: «Formas de documentación a partir de los años setenta».

144 «Performance is ephemeral. It disappears from history unless it is recorded and preserved somehow. Thus, a concern with history demands an accurate and objective record of the performance. To the extent that the record is complete and detailed, the performance can be reconstructed mentally. Values will take care of themselves. Since everyone has values, they will evaluate the historical reconstruction. If they have accurate and exhaustive information, their evaluation will approximate the evaluation they would have made of the actual performance if they had been in the audience. But history does not care whether its data is liked or disliked; it is built only upon the quality and accuracy of the data itself. / Thus, a fifth and final claim can be made against evaluative criticism: it tends to work against and obscure vital historical documentation».

contemporáneos, sostenía que la descripción es más objetiva que la crítica¹⁴⁵; de ahí que, para él, solo puedan ser considerados documentalistas quienes se mantengan fieles a este principio. En consecuencia, no todo puede ser aceptado como documentación en un sentido estricto¹⁴⁶.

Otra de las formas de garantizar la objetividad de la documentación propuestas por Kirby es ceñirse a los aspectos mecánicos de la fotografía para impedir que se manifieste la subjetividad del documentalista –puede observarse la influencia de estas declaraciones en afirmaciones posteriores como la de McAdams, en las cuales se pone de manifiesto la diferencia entre la concepción de la fotografía como medio artístico y la entendida como mero proceso mecánico (Auslander, 2014: 20). El documento fotográfico no es, por tanto, una obra de arte sino un registro del trabajo de un artista, o lo que es lo mismo, una descripción sin interpretación. Aquí se identifica otro punto de fricción entre dos de las múltiples formas que puede adoptar la fotografía, en las que la intención resulta determinante para saber, dependiendo del caso, si se está ante una fotografía documental, artística o de cualquier otro tipo –promocional, una recreación, una adaptación, etcétera. Este es uno de los aspectos en los que Matthew Reason pone especial énfasis.

Las propuestas de Kirby, en parte por su autoridad como docente de la Universidad de Nueva York y como editor de *The Drama Review (TDR)* desde 1971, tuvieron efecto en otros fotógrafos del momento igualmente dedicados a la documentación de artes en vivo. Uno de ellos es Peter Moore, quien, como Kirby, también aboga por una documentación «pura» en la que su implicación sea la menor posible para no contaminar las intenciones de los artistas con su mirada personal, del mismo modo que cuando se documentan otras piezas como esculturas u otros objetos estáticos. Sin embargo, reconoce las dificultades que tiene el documentalista para conseguir «librarse de sí mismo» al fotografiar acontecimientos en vivo, las cuales tienen que ver con el propio medio empleado –tanto por la distorsión que producen las diferentes lentes como porque se trata de un sistema fragmentario y bidimensional de captura de imágenes–, con sus preferencias estéticas, sus propias reacciones físicas ante lo que sucede frente a él o con el ulterior proceso de selección de imágenes¹⁴⁷. Por su parte, Babette Mangolte, otra figura destacada, defendía la pertinencia de

145 La idea de que el arte conceptual se explica a sí mismo también es señalada por Ursula Meyer en *Conceptual Art* (1972: viii)*: «El Arte Conceptual (...) se explica mejor a través de sí mismo». Por ello, en el libro «La obra de cada artista está representada mediante textos escritos por él/ella, y por fotografías cuando corresponde» (Auslander, 2014: 19)*.

146 Véase la siguiente declaración de Ronald Argelander (1974: 51)**: «Cualquier fotografía hecha durante una *performance* es un documento visual de esta, pero no toda la fotografía de *performances* puede ser considerada “fotodocumentación”» [«Any photograph taken during a performance is a visual document of that performance, but not all performance photography can be considered ‘photo-documentation’»]. Aunque la afirmación de Argelander se refiere específicamente a la documentación fotográfica, se ha considerado que el sentido de esta afirmación puede ser extrapolado a otros formatos documentales.

147 «MOORE: (...) Lo que intentas es hacer justicia, en la medida de tus posibilidades, a la intención

documentar aquellas propuestas que suponían una novedad con respecto a las formas tradicionales, y, al igual que Kirby y Moore, sostenía que esta documentación «requería objetividad» para facilitar aproximaciones rigurosas a estos nuevos planteamientos (en Clausen ed., 2007: 37)¹⁴⁸. No obstante, observa Albarrán (2012: 53), hay que tener en cuenta que, por encima de su pretensión de objetividad, algunas de estas fotografías han acabado convirtiéndose en iconos de la historia del arte «pese a que, en muchos casos, no ayudan (e incluso dificultan) la comprensión del desarrollo, circunstancias y motivaciones de las acciones documentadas». En cuanto a esto, Argelander matiza que la responsabilidad no recae únicamente sobre los autores de las imágenes –encargados de hacer la primera selección del total de tomas realizadas–, sino que también juegan un importante papel los editores y directores de libros o revistas, quienes seleccionan a partir de las selecciones de los fotógrafos, escogiendo habitualmente las imágenes más atrayentes (1974: 57). «Además», opina Barbara Moore,

este tipo de distorsión se perpetúa a sí misma. Si seleccionas fotografías para *TDR: The Drama Review*, se nos solicitarán esas imágenes, alguien que nunca vio la *performance* y que no sabe nada sobre ella. Y así perpetúa cualquier error o imparcialidad que pudiese estar

del artista, en vez de imponer tu propio punto de vista hasta que se convierta en algo distorsionado o irreconocible. Esto se puede aplicar a la escultura y a cualquier otra cosa (...). ARGELANDER: Sería tu arte en vez del del autor de la *performance*. MOORE: Sí, y este es un problema estético que tengo, porque, en muchos casos me gustaría intervenir y manipular de alguna manera las imágenes. Pero eso intento reservarlo para mi propia obra. (...) Hay veces en las que todo se junta: tu estética personal, su obra y tu reacción a ella... Fundamentalmente, todavía me limito a fotografiar mi reacción al ritmo de la pieza. Selecciono cada ocasión principalmente en función de eso y así puedo dejarme de lado por completo. ARGELANDER: Este es básicamente un problema con el medio, también. (...) es el acto de seleccionar lo que distorsiona... MOORE: Sí. Si quisieses hacer documentación "pura" tendrías que colocar una cámara de vídeo frontalmente y capturar la imagen y el sonido, todo en un *continuum*, sin hacer ningún tipo de selección» [«MOORE: (...) What you're trying to do is justice, as much as you're able to, to the intent of the artist, rather than impose your own point of view on it to such a degree that it becomes distorted or unrecognizable. It goes for sculpture, and it goes for anything else. (...) ARGELANDER: It would be your art instead of the performer's. MOORE: Yes, this is an esthetic problem I have; because, in many cases I would like to get in there and mess around the images. But I try to reserve that for my own work. (...) There will be times where everything comes together: your personal esthetic, their work, and your reaction to it... essentially I am still limited to photographing my reaction to the rhythm of the piece. I am selecting the instance primarily on that basis; so I can't get rid of myself altogether. ARGELANDER: This is basically a problem with the medium also; (...) it is the act of selecting that distorts... MOORE: Yes. If you wanted to do "pure" documentation, you would have to do something with a front-on video camera and capture sight, sound, the whole thing in continuum, and exert no selection on it»] (Argelander, 1974: 52)**.

148 «The act of documentation was desirable because what I was seeing did not apply to an already known tradition but reflected structures that deployed new compositional rules. The comprehension of these new rules required objectivity».

presente en tu selección original (en Argelander, 1974: 58)**¹⁴⁹.

El empeño de Kirby porque la documentación preservase su carácter instrumental tuvo como resultado una sistematización de la práctica que remite inevitablemente a los procedimientos de archivo –como podrá verse más adelante–¹⁵⁰, pero también a los sistemas que muchos conceptualistas estaban empleando en aquel momento –piénsese, por ejemplo, en trabajos de Huebler o Acconci como los que se han mencionado con anterioridad. Muy posiblemente en este cruce de metodologías y de intenciones residen en gran medida muchas de las confusiones asociadas a la documentación, pues aunque las realizadas por estos autores pretendían distinguirse de los objetos artísticos apelando, entre otros aspectos, a su carácter puramente descriptivo –ya que la realidad artística residía en la idea intangible–, la integración del arte conceptual en el canon institucional ha contribuido, como ya se ha señalado, a que se conceda una importancia adicional a estos artefactos.

En la actualidad puede notarse una continuidad en las actitudes sostenidas por estos primeros documentalistas y teóricos, algunas de las cuales ha recogido Reason a lo largo de su análisis. Para estos autores, la documentación continúa contribuyendo a una mayor

149 «Also, this kind of misrepresentation is self-perpetuating. If you select pictures for TDR, we will get a request from somebody for those pictures; somebody who never saw the performance and who doesn't know anything about it. So, it perpetuates any mistakes or biases that might have been present in your original selection».

150 En su entrevista con Argelander, Moore explica el método que generalmente sigue cuando documenta un evento: «Empiezo desde lo general y voy hacia lo particular. (...) Hago fotografías generales del ambiente de conjunto y, al mismo tiempo, voy estudiando ángulos... (...) Lo ideal para documentar sería hacerlo desde el punto de vista de alguien del público situado en una posición que permita una visión "normal". Pero lo habitual es tener que fotografiar desde el lateral o desde atrás, o sentado en la primera fila, que es algo que no me gusta, me parece demasiado obvio. Así que al final acabo haciéndolo desde el lateral, y eso compromete el fondo, porque es un ángulo antiteatral. Si lo haces desde atrás, y no desde un punto elevado, se verán las cabezas del público tapando la escena. No me importa que el público aparezca en la imagen, normalmente me gusta, pero puede tapar parte de la acción. Por otro lado, si disparas desde muy arriba, obtienes de nuevo una perspectiva distorsionada... Pero yo trabajo con dos o tres cámaras y dos o tres lentes, que me dan ángulos generales, medios y cerrados. Así que, hasta cierto punto, estoy preparado para cualquier cosa» [«I start from the general and work toward the particular. (...) I shoot general pictures of the over-all ambience of the scene, and at the same time, I'm studying angles... (...) Ideally, to document, you should be documenting from the point of view of someone in the audience in a "normal" viewing position. But, generally one either has to photograph from the side or the back, or sitting on the front row, which I don't like to do, it's too obvious. So, I end up shooting from the side, which runs into compromises with the background, being an anti-theatrical angle. If you shoot from the back, and if you can't get a high position, you get audience heads blocking. I don't mind the audience in the picture, I generally like it, but you can block off part of the action. On the other hand, if you shoot from too high, then you get again, a distorted perspective.... But I work with two or three cameras, with two or three lenses, that give me general, medium and close-up angles; so, I am, to a degree, prepared for anything»]**. A continuación, Argelander presenta una clasificación de modos de documentar según el grado de implicación del fotógrafo y su elección de los puntos de vista (1974: 53 y ss.).

difusión de este tipo de actividades artísticas. Así lo confirma por ejemplo Tim Etchells, fundador e integrante de la compañía de teatro experimental Forced Entertainment: «Con buenas fotografías tu obra figurará en libros, revistas y demás» (Reason, 2006: 58)**. La consciencia de esa necesidad de documentar el trabajo se expresa en lo que Reason denomina prácticas de «autorrepresentación», dentro de las cuales la intención determina si la documentación se realiza, según distingue Etchells, con objetivos pragmáticos o artísticos¹⁵¹, algo que recuerda a la puntualización de Argelander acerca de que no todo es susceptible de ser considerado propiamente documentación. En línea con esto, el Artículo 43 de la propuesta de Ley reguladora del ejercicio, disfrute y comercialización del arte (*Ley del Arte*) de Isidoro Valcárcel Medina (1992) recogía que «la reproducción mecánica tiene exclusivamente un fin divulgativo, claramente diferenciable de los casos en los que se utilice la mecánica misma para la ejecución directa de las obras» –más adelante, en los artículos 68 y 69, se prohibía expresamente la explotación comercial tanto de la documentación como de aquellas obras que por su «naturaleza» o «espíritu» son invendibles (Valcárcel Medina, 2010: 36-7). En el caso de Forced Entertainment, Reason nota que ambos tipos de documentación – tanto la pragmática como la artística– se complementan y coexisten a la hora de presentar su trabajo, manifestando, por un lado, la visión propia que los artistas tienen de él y permitiendo, por otro, el acercamiento de puntos de vista ajenos a partir de material más descriptivo y neutro. El objetivo de estas autorrepresentaciones es, en último término, participar activamente en los debates teóricos que analizan y definen su práctica sin necesariamente imponer el punto de vista de la compañía¹⁵². En este doble planteamiento, el papel de los documentalistas abarca numerosas tareas, entre las que se encuentran la documentación de ensayos y producciones finales, la realización de imágenes publicitarias y la colaboración con los artistas en trabajos en formato audiovisual o fotográfico (Reason, 2006: 157).

Auslander (2014: 31) señala que los orígenes de la mayoría de estos procedimientos – y, podría añadirse, de la sistematización de los métodos de documentación– se remontan a las prácticas fotográficas que comenzaron a asentarse a partir de finales de la década de los cincuenta del siglo XIX en el seno de las artes escénicas, a las que reconoce cierta influencia en los modos de documentar actuales. Dichas prácticas producían imágenes que estaban más próximas al género del retrato que al registro directo de representaciones teatrales, pues se limitaban a mostrar a los actores caracterizados con el atuendo propio de sus personajes en

151 «For Etchells, ‘this basic pragmatic approach is not to be confused with art making’» (2006: 59, 243). Asimismo, *supra* 3.1.3.f.

152 «Para Etchells, la producción de autorrepresentaciones artísticas está motivada por el deseo de contribuir a los discursos críticos públicos –especialmente académicos– que circulan por ahí e intentan definir el trabajo de la compañía» [«For Etchells the production of artistic self-representations is motivated by the desire to contribute to the public, critical discourses – particularly academic– that circulate around and seek to define the work of the company»] (Reason, 2006: 63)**.

escenarios simulados en el estudio del fotógrafo. Estas fotografías tenían una intención puramente promocional y comercial ya que estaban destinadas a su venta en formato postal. A partir de 1901, aunque también escenificadas, las fotografías pasaron a tomarse ya en los propios escenarios durante sesiones fotográficas en las que los intérpretes posaban reproduciendo momentos concretos de la representación. Como observa Reason (2006: 136), ambas modalidades mantienen una total vigencia dado que el registro de teatro y danza en situaciones al margen de la representación de la obra es más habitual que excepcional.

Otro síntoma de esta vigencia, que confirma el peso de la documentación en las prácticas artísticas actuales, se comprueba en la multiplicidad de estudios dedicados profesionalmente a la documentación de obras de arte en formato fotográfico o audiovisual, así como en las muchas instituciones que en la actualidad cuentan con equipos propios o externos de documentación de artes en vivo. Graham Brandon, documentalista de teatro para el Victoria and Albert Museum, «habla de sus fotografías como ‘notas’ de la actuación»; notas que, no obstante, deben permitir ver el contexto en el que se desarrolla la acción aunque estéticamente no tengan tanta fuerza como imágenes puesto que han respetar, dentro de lo posible, la naturaleza del medio que están retratando, que es distinta de la de la fotografía. En cambio, las imágenes que para Brandon tienen mayor fuerza y atractivo son las que muestran planos más próximos del acontecimiento, ya que se encuentran más cercanas a la estética que la fotografía tiene como medio con entidad propia (Reason, 2006: 117-8). Nuevamente, se revela aquí la tensión entre las posturas pragmática y artística, cuya resolución parece imposible debido a que en algunos casos ambas se mezclan:

la imagen compacta de la fotografía no se parece en nada a la experiencia que el público tiene de la *performance* en directo. Es raro que la gente esté así de "cerca" de los *performers* y nunca tan cerca en un aislamiento encuadrado. (...) El poder de la fotografía radica en acercar hasta este punto cualquier *performance*. (...) Esos momentos serían totalmente invisibles en la vida, desaparecerían por completo en el flujo de la *performance* si el fotógrafo no los hiciese existir. Aunque las imágenes que figuran en las fotografías no existen (como tales) en la *performance*, dominan y definen mi recuerdo de ella (2006: 120)**¹⁵³.

Al contrario que las documentaciones de Brandon, realizadas principalmente en estudio o durante ensayos o *photo-calls*, la mayoría de las fotografías de Dona Ann McAdams, por su proximidad a los modos del fotorreportaje, están tomadas directamente en el

153 «the tightly framed photograph is entirely unlike the audience's experience of the live performance. Rarely are the audiences this 'close' to the performers, and never this close in framed isolation. (...) The power of photography is in bringing any performance this close. (...) The moments would be entirely invisible in life, entirely subsumed into the flow of the performance, if not prompted into existence by the photograph. Yet although the images presented in the photographs do not exist (as such) in the performance, these moments dominate and define my memory of the performance».

transcurso de las acciones. Así documentó un gran número de propuestas artísticas en Nueva York durante los años ochenta y noventa, en los cuales construyó múltiples «relaciones de confianza y colaboración estrecha con los propios artistas» (2006: 121)*, labor que continúa desempeñando en el PS122 desde 1984. En cierto modo, este dato habla también de que «las fotografías no son neutrales» dado que es inevitable que se produzca algún tipo de contaminación o intercambio, y recuerda que «siempre debería mirarse más allá del contenido de una imagen en términos de presentación y pensar tanto en dónde está el fotógrafo con relación a la imagen como sobre las narrativas de producción que hay tras las fotografías» (2006: 123)*. Paradójicamente, las tomas que McAdams hizo de trabajos de artistas como Karen Finley, Holly Hughes, John Fleck y Tim Miller fueron utilizadas como «prueba principal, incluso como *testigos* de la fiscalía», en las acusaciones de obscenidad dirigidas contra ellos a mediados de los años noventa (2006: 127)*. En este último ejemplo conviven, por un lado, las contradicciones de una documentación que querría ser imparcial y, por otro, la conveniencia institucional de que así sea. Según recuerdan autores como John Tagg o Allan Sekula,

la fotografía gana su estatuto de prueba a lo largo del siglo XIX al adquirir una función muy concreta en el seno de instituciones (archivo policial, tribunal de justicia, hospital psiquiátrico, etc.) y disciplinas emergentes (criminología, antropología, psiquiatría, etc.) que se hallarían en la base del nuevo estado capitalista. Saberes que necesitaban crear un régimen de verdad y sentido con el que evitar que las convenciones de la representación fuesen percibidas como tales (...). La fotografía no implicaría realidad, bien al contrario, es una herramienta más de la que las redes de poder se sirven en su complejo proceso de construcción (Albarrán, 2012: 19)¹⁵⁴.

Asimismo, Boris Groys (2002) ha señalado la estrecha vinculación de la documentación artística con la biopolítica según la han explorado autores como Foucault, Agamben, Hardt o Negri, arguyendo que, dado que esta última en la actualidad se expresa principalmente bajo la forma de documentación burocrática y tecnológica, no es de extrañar que un arte que no solo trata de la vida sino que se mezcla con ella¹⁵⁵ emplee los mismos mecanismos y recursos organizativos que la biopolítica para presentarse después de haber acontecido. Para Groys, no hay otro modo posible de hacerlo. En consecuencia, si la biopolítica es una forma de burocratización de la existencia, la documentación puede ser entendida entonces como una forma de burocratización del arte en los casos en los que este es sinónimo de vida.

154 Asimismo, véase: Tagg, 2005; Sekula, 1986; y Guasch, 2011: 27 y 168.

155 El autor se refiere a formas de arte tales como: «complejas y variadas intervenciones artísticas en la vida cotidiana, extensos y complicados procesos de análisis y discusión, la creación de circunstancias vitales inusuales, la exploración de la recepción del arte en diferentes culturas y ámbitos, acciones artísticas de motivación política, etcétera».

Muchas de las consideraciones hasta ahora mencionadas pueden aplicarse al vídeo, el segundo soporte documental más frecuentemente empleado –que asimismo comparte con la fotografía un proceso de legitimación como soporte artístico¹⁵⁶, en especial desde la aparición en 1967 de las cámaras Portapak de Sony¹⁵⁷. Por ejemplo, la compañía de teatro físico DV8 coincide con Forced Entertainment en la opinión de que los registros audiovisuales son una manera efectiva de ampliar sus públicos, y, consciente de ello, ha realizado largometrajes de algunas de sus producciones a través de una sociedad propia creada para ese fin: DV8 Films Ltd. (Reason, 2006: 102). Como resume Nicolas Bourriaud (2008: 94),

parece normal hoy que una obra, una acción o una performance terminen documentados en un video, que constituye el concentrado de la obra, susceptible de ser diluido por los contextos heterogéneos de exposición. El video funciona como prueba, como se ve también en otros ámbitos: el caso de Rodney King, filmado por un aficionado mientras es violentamente golpeado por la policía de Los Angeles o las polémicas en el caso Karen Kelkal. (...) la utilización artística de la imagen video no es casual. La estética del arte conceptual ya es una estética probatoria, de los hechos, del orden de la prueba.

Otro factor a tener en cuenta en lo concerniente a la difusión de la documentación lo componen, como se señalaba anteriormente, las prácticas de archivo, que, junto con el coleccionismo, a lo largo del siglo XX experimentaron una significativa expansión¹⁵⁸. Como señala Sven Spieker (2008), ya en 1881 el Privy State Archive de Berlín estableció el *Provenienzprinzip* o principio de procedencia como criterio rector, por el cual se otorgaba mayor importancia al origen de los documentos depositados en él que a cualquier otro aspecto subjetivo extraíble de estos; así, la organización por temas o según el significado o la interpretación de los elementos archivados quedaban descartadas como formas primarias de clasificación y el archivo pasaba a ser un contenedor más flexible y neutro que otros sistemas (Guasch, 2011: 15-7). Del principio de procedencia se deduce que los archivos asumen un

156 *Infra* 3.1.5: «Formas de documentación a partir de los años setenta».

157 El modelo Portapak está asociado al relato de una de las primeras experiencias artísticas en formato videográfico: una grabación de veinte minutos de duración de una parte del recorrido del Papa Pablo VI durante su primera visita a Nueva York el 4 de octubre de 1965, que Nam June Paik realizó desde un taxi y que mostró esa misma tarde a sus amigos en el Café au Go Go, en Greenwich Village. Aunque esta historia es señalada por muchos como el momento del nacimiento del videoarte, existen motivos para dudar de su veracidad, sobre todo porque la primera cámara portátil de Sony no se comercializó hasta dos años más tarde y, de acuerdo con los archivos de Sony y con el testimonio de Shuya Abe, amigo y colaborador de Paik, no era posible que este se hiciera con una Portapak antes de 1967 –ni siquiera importada desde Japón, ya que el lanzamiento de estas cámaras tuvo lugar en los Estados Unidos (véase Sherman, 2007).

158 A este respecto, cabe destacar la recopilación realizada por Anna Maria Guasch (2011), en la que se recogen las aportaciones más relevantes realizadas en este campo por, entre otros: Aby Warburg, Walter Benjamin, Michel Foucault, Allan Sekula, Jacques Derrida, Benjamin Buchloh o Hal Foster.

compromiso con la historia por dos razones: primera, porque hacen suya la necesidad de preservar cualquier información susceptible de generar conocimiento; y, segunda, porque se adjudican un papel de responsabilidad para con las generaciones futuras, a las cuales deja la posibilidad de activar las potencialidades de esa información haciendo interpretaciones y construyendo narrativas a partir de lo archivado. El archivo suple de este modo la imposibilidad de remontarse al origen de un recuerdo de la que muchas veces adolece la memoria, enfatizando la diferencia entre «*mnemé* o *anamensis* [sic] –el recuerdo vivo, espontáneo, fruto de la experiencia interna– e *hypómnema*, el acto de recordar», del que el archivo es ayuda (2011: 13). Es posible, por tanto, hablar del archivo como índice –o como índice de índices (documentos)– y concluir, con Guasch, que «el archivo se ha convertido en una de las metáforas más universales para todo tipo de memoria y de sistemas de registro y almacenamiento» (2011: 165). Pero, al margen de toda metáfora, es innegable la autoridad con que se ha investido al archivo en virtud de ese compromiso histórico; una autoridad que la memoria hace mucho que perdió.

Dado que los restos de una manifestación efímera pueden ser de lo más heterogéneo –objetos, textos, papelería, fotografías, documentos audiovisuales o de cualquier otro tipo–, el conjunto de un archivo que posea variedad de ellos podrá proporcionar una visión más amplia de aquello que otras documentaciones no son capaces de ofrecer por sí solas. En este sentido, el archivo ayuda a cubrir las limitaciones y carencias de información que presenta cada medio o elemento por separado, a la vez que trata de evitar lecturas jerárquicas o únicas de sus fondos. En el ámbito artístico, esto es constatable en las innumerables ocasiones en que a lo largo del siglo XX se ha hecho uso del archivo como metodología de trabajo, así como en la cantidad de propuestas concretadas bajo esta forma, construidas a partir de documentaciones o productoras de estas. Sin embargo, esto tuvo una constatación tardía. Según recoge Guasch: «Hasta los años noventa no se detecta un verdadero giro, impulso o tendencia entre artistas, teóricos y comisarios de exposiciones hacia la consideración de la obra de arte ‘como archivo’ (...)» (2011: 163). Como resultado de esta atención tuvieron lugar actividades como el coloquio *Memory. The Question of Archives* (Londres, 1994), en el que Derrida pronunció su célebre conferencia «Le concept d’archive. Une impression freudienne»; la exposición *Deep Storage. Collecting, Storing and Archiving in Art* (1998), en cuyo catálogo Benjamin Buchloh «realizó la que a todas luces puede considerarse primera y más comprensiva hasta la fecha reflexión sobre el giro o la tendencia del archivo entre un grupo de artistas europeos activos desde mediados de los años sesenta que tenían como común denominador el recurso al medio fotográfico» (2011: 169); o textos como «An Archival Impulse», en el que Hal Foster identificó la atracción que muchos artistas han demostrado tener por el archivo hasta fechas más recientes¹⁵⁹.

Si se presta atención a la relación entre archivo y documento más allá del par continente-contenido, puede deducirse que archivar y documentar son términos sinónimos

159 Véase Guasch, 2011: 163, 169; Derrida, 1995, en 1997; Buchloh, 1998; Foster, 2004.

en la medida en que ambos *hacen* documentación (Reason, 2006: 31). Esto es fácilmente observable al comprobar que el principal argumento a favor de la documentación coincide con el sentido y la finalidad del archivo, esto es, preservar aquello de lo que puede extraerse conocimiento en un futuro, asumiendo, en consecuencia, el consabido compromiso histórico¹⁶⁰. Hoy en día son cada vez más los artistas que parecen haber asimilado esa responsabilidad, seguramente debido en parte a una voluntad de profesionalización general de la práctica: en lugar de posicionarse en total antagonismo con las instituciones, en muchos casos los artistas dialogan, negocian y colaboran con ellas adoptando sus procedimientos¹⁶¹; asimismo, habitualmente elaboran registros propios de sus trabajos tanto para uso personal como para aplicaciones prácticas de orientación profesional –dosieres, portfolios, webs propias, comunicados de prensa, publicaciones especializadas, etcétera¹⁶². Una vez más, es mediante estos archivos como los artistas contribuyen a la comprensión y difusión de su trabajo. De modo que puede decirse, en definitiva, que el archivo y el documento –como unidad constitutiva de este– son elementos que han arraigado en la mayoría de manifestaciones artísticas como parte imprescindible de sus procesos.

Por último, no puede ignorarse el papel que en todo esto ha tenido la investigación en el ámbito de la enseñanza superior o especializada. Como se ha visto y seguirá haciéndose en adelante, los discursos contruidos en los entornos académicos generalmente requieren de apoyos estables y duraderos para fundamentar sus estudios. La documentación, en este sentido, cumple una función clave como material de investigación ya que en muchos casos es lo único que queda como testimonio de determinados acontecimientos efímeros. Asimismo, esta es frecuentemente empleada como recurso docente desde enfoques tanto teóricos como prácticos, por lo que su importancia en el ámbito científico es a menudo reclamada por numerosos académicos dedicados a la historiografía, la crítica, el pensamiento u otras ramas de investigación; un reclamo que refuerza la razón de ser de aquellas instituciones cuya misión es preservar y poner a disposición el conocimiento, como los archivos, los centros de documentación o las colecciones.

*

A modo de síntesis, a continuación se recogen los principales factores de influencia en la difusión de la documentación previamente desarrollados:

160 En relación con este compromiso, en *infra* 3.1.5 se dedicará atención a un tipo de archivo que presenta especial interés para esta investigación: el que recoge lo que la Unesco denomina Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

161 Para un análisis de las razones y consecuencias de la profesionalización de los agentes artísticos en el contexto estadounidense, véase Wallis, 2002.

162 En este sentido, son ejemplares archivos web como los de Gerhard Richter (<https://www.gerhard-richter.com/>), Siobhan Davies (<http://siobhandaviesreplay.com>) o los Fonds d'Archives Numériques Audiovisuelles en danse contemporaine (FANA) (<http://fanum.univ-fcomte.fr/fana/>).

1. La importancia del proceso frente al resultado final.
2. El contexto previo al conceptual, caracterizado por la experimentación con modos propios de la música, la danza y otras disciplinas (prácticas postteatrales).
3. El empleo habitual de documentación como forma de presentación de información y de ideas.
4. El *land art*, cuyas obras se difundían «a través de filtros mediáticos como la fotografía, los filmes, el vídeo o la televisión, hecho que provocó un intenso debate en torno a la naturaleza del arte y sus mecanismos de difusión y comercialización» (Guasch).
5. El impacto de los medios de comunicación de masas y el desarrollo de la sociedad de la información.
6. La consolidación del arte conceptual, que favoreció la aceptación de técnicas como la fotografía y el vídeo como lenguajes artísticos y no como simples herramientas de representación.
 - 6.1. Reconocimiento de la autoría y profesionalización de los documentalistas de artes en vivo.
 - 6.2. Colaboraciones estrechas entre artistas y documentalistas, fotógrafos, cineastas u otros artistas.
7. Propuestas expositivas como *January Show* (1969), *Conceptual Art and Conceptual Aspects* (1970), *Information* (1970) y *Pictures* (1977).
8. La expansión de las prácticas archivísticas y del coleccionismo.
9. Los usos institucionales y burocráticos de la documentación: los entornos académicos, los mecanismos de control social (biopolítica) y las leyes reguladoras de la propiedad intelectual.

3.1.5 FORMAS DE DOCUMENTACIÓN A PARTIR DE LOS AÑOS SETENTA

Con el cambio de década, los desarrollos artísticos de los años anteriores confluyeron en una hibridación entre disciplinas que devolvieron el protagonismo a la imagen y a lo representacional desde aproximaciones muy diversas, con un énfasis especial en sus aspectos performativos. Es el momento de las artes de acción y de medios de reproducción visual como la fotografía, el filme y el vídeo, todos ellos presentes en la celebrada exposición *Pictures*, mencionada con anterioridad. Este tiempo, al que autores como Rosalind Krauss (1977, en Krauss, 2006: 209) se refieren como «*post-movement*» debido a su eclecticismo –rasgo por el que es difícil señalar separaciones claras entre estilos artísticos–, ha sido también identificado como el momento de rematerialización del arte después del recorrido inverso señalado como característico de la etapa previa. Precisamente, dicha rematerialización se efectuó principalmente a través de imágenes, y, en este sentido, la documentación ocupó un papel destacado en el proceso: las artes de acción no solo habían encontrado en la fotografía

y el audiovisual formas de continuidad, sino también otras posibilidades en cuanto a formatos. Cuando Douglas Crimp escribió de la *performance* que esta es «tan solo una de las numerosas maneras de ‘poner en escena’ una imagen», estaba reconociendo una modalidad aparte de la acción en vivo: aquella cuya «presencia (...) solo es posible a través de la ausencia que sabemos que es la condición de la representación» (1980: 92)*¹⁶³. Esta afirmación sirve indistintamente para hacer referencia a la fotografía documental de *performance* o a un tipo de acciones que no son tanto documentales como escenificadas o hechas para la cámara, acciones que se alejan de la inmediatez del reportaje de la que hablaba Jeff Wall a propósito del fotodocumentalismo. En ellas, la fotografía ya no es una «forma subsidiaria de un acto» (en Picazo y Ribalta eds., 2003: 225) sino uno de sus elementos constitutivos –es lo que ocurre en las imágenes pseudocinematográficas de Cindy Sherman o en las primeras acciones de Jiří Kovanda, entre tantos otros ejemplos que podrían mencionarse. Como se ha visto, existen numerosos casos en los que los límites entre fotografía documental y escenificada apenas son reconocibles –piénsese en *Duration Piece #5* de Huebler, en *Photo-Piece* de Acconci, o incluso en su célebre *Following Piece* (1969)– (Buskirk, 2005). Sin embargo, aunque este análisis no ignora esta última modalidad ni sus encuentros y diálogos con otras, no profundizará en ella tanto como en la de orientación más documental, justamente por tratarse de dos intencionalidades diferentes. Aunque en ambos casos los registros se realizan *para la cámara* y aunque, a fin de cuentas, los dos han tenido efecto en el tema que aquí se trata, los registros escenificados suelen estar más pensados para el medio desde el principio: esta es su forma de presentación final, y la intención que hay detrás de ellos es con frecuencia más artística que documental.

Empero, contra todo esfuerzo por hacer distinciones, la proliferación de formas híbridas que caracterizó a la década de los setenta propició la experimentación con los propios formatos documentales en un modo semejante a la que con anterioridad se había dado con los del teatro, la danza o la música. Si en los años sesenta se buscaba objetividad en la representación, en los setenta los usos artísticos del documental y de la documentación dejaron que la subjetividad se manifestase más palpablemente: por un lado, en el terreno de las artes visuales se produjo una reapropiación de las estrategias documentales para recuperar su carácter comprometido y político y reclamar así la visibilidad de lo minoritario –o dicho de otro modo, de lo infrarrepresentado–¹⁶⁴; y de modo similar, en el ámbito del

163 «that kind of presence that is possible only through the absence that we know to be the condition of representation».

164 El Museo Reina Sofía dedicó una exposición a este fenómeno: *Aún no. Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad* (11 de febrero a 13 de julio de 2015), comisariada por Jorge Ribalta. El folleto de la muestra explica: «Durante la Guerra Fría, el relato histórico sobre el surgimiento de un arte documental en torno a 1930 se había resignificado en clave liberal. La gran exposición del MoMA *The Family of Man* (1955) había institucionalizado la cultura documental de la preguerra en términos humanistas y borrado su impulso ideológico insurgente originario, propio del movimiento de la fotografía obrera. Esa lógica dejó de ser dominante en los años setenta, cuando una nueva generación de artistas entró en escena y, recuperando el origen político de la

teatro, que a principios de esta década despertó un interés renovado por la fotografía gracias a la escena alternativa, que proponía romper con las relaciones tradicionales entre texto y puesta en acto (Auslander, 2014: 33)¹⁶⁵, se advierte que las fotografías realizadas en este momento «a menudo hablan más del fotógrafo que de la representación teatral, capturando la implicación de este con el evento más que el evento en sí» (Auslander, 2011: 36-7)*¹⁶⁶.

En medio de esa experimentación, otras de las estrategias adoptadas a partir de este momento como forma de representación de las artes en vivo son las reconstrucciones y revivificaciones –conceptos que en el mundo anglosajón abarcan términos como *representations*, *reenactments*, *restagings*, *revivals* o *reperformances*, según el caso. Muestras de dichas experiencias fueron las reescenificaciones de la vanguardia teatral rusa y alemana (constructivista y expresionista, respectivamente) que Mel Gordon realizó a lo largo de la década de los setenta (Jakovljević, 2011), o las numerosas reconstrucciones que durante los años ochenta se emprendieron para tratar de rescatar piezas perdidas del ámbito de la danza (Thomas, 2004). Detrás de estos métodos existe tanto un interés por recuperar la mayor parte posible de los acontecimientos efímeros ya desaparecidos como una voluntad de conservar en su propio medio sus rasgos esenciales. El resultado es una suerte de documento dinámico que, junto a otros, puede constituir un archivo vivo reminiscente del modo en que se mantenía y transmitía el conocimiento en las tradiciones orales (Manzella y Watkins, 2011: 31), es decir, de cuerpo a cuerpo¹⁶⁷. No obstante, estas reconstrucciones, que son siempre realizadas a partir de documentación preexistente –esto es, dependen totalmente de ella–, con frecuencia conducen a la producción de nuevas documentaciones derivadas (Jakovljević, 2011). Sirvan de ejemplo los registros audiovisuales que Babette Mangolte realizó de *Seven Easy Pieces*, una serie de *reperformances* de siete acciones clave de los años sesenta y setenta que Marina Abramović presentó en noviembre de 2005 en el Guggenheim Museum de Nueva York¹⁶⁸: Abramović, en la actualidad una de las principales defensoras de esta forma

práctica documental, inició su reinención, entendida en paralelo a la crítica a las formas esclerotizadas y falsamente conciliatorias de modernidad, heredadas de la Guerra Fría. El texto programático para estas nuevas prácticas fue el artículo de Allan Sekula, ‘Desmantelar la modernidad, reinventar el documental’, aparecido en 1978» (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015).

165 El autor nombra como muestra de ello una serie de libros que documentan algunas producciones de este momento: «*Dionysus in 69: The Performance Group* (1970), con fotografías de Max Waldman y Frederick Eberstadt; *Waldman on Theatre* (1971), una recopilación del trabajo de Waldman; *Paradise Now: Collective Creation of the Living Theatre* (1971), con fotografías de Gianfranco Mantegna; y *Alice in Wonderland: The Forming of a Company and the Making of a Play* (1973), con fotografías de Richard Avedon y textos de Doon Arbus» (2014: 33).

166 «the theater photographs of the early 1970s often say more about the photographer than they do about the performance, capturing the photographer’s engagement with the event rather than the event itself».

167 «Del cuerpo para el cuerpo con el cuerpo desde el cuerpo y hasta el cuerpo» (Artaud).

168 Las acciones re-presentadas fueron: *Body Pressure* (1974), de Bruce Nauman (9 de noviembre); *Seedbed* (1972), de Vito Acconci (10 de noviembre); *Action Pants*, *Genital Panic* (1969), de VALIE

de conservación para el arte de acción, consigue mediante este gesto no solo una documentación viva de estas piezas, sino también una interpretación de ellas a través de su mirada personal, que es la que finalmente queda registrada en la documentación de Mangolte –y en otras derivadas, como las reseñas que aparecieron publicadas en prensa (Santone, 2008). Con *Seven Easy Pieces*, Abramović quiso dar respuesta a muchas de sus preocupaciones en relación con la práctica de la acción artística, y se sirvió de la muestra en el Guggenheim para articular el procedimiento que, según ella, debería seguirse a la hora de acometer una *reperformance* del trabajo de otro artista: primero, pedir permiso al autor si está vivo –o a la institución que gestiona su legado si no lo está–; segundo, pagar por esa autorización; tercero, conocer en profundidad la obra original; y, cuarto, hacer siempre referencia a ella, aunque sea una versión propia lo que se presenta (en Museum of Modern Art, 2005)¹⁶⁹. Esto último queda patente en las denominaciones que dio a cada acción reinterpretada: *November 9, 2005: Marina Abramović re-performing: Bruce Nauman, Body Pressure, 1974*; etcétera¹⁷⁰. Por otra parte, en el documento resultante se hace evidente la estrecha colaboración entre la artista –también productora del largometraje– y la documentalista –atiéndase al título: *Seven Easy Pieces by Marina Abramović. A film by Babette Mangolte*–, lo cual impide hablar de él como documentación en sentido estricto, pues también se trata de una pieza cinematográfica.

Con este método, Abramović «institucionaliza (estabiliza) estas performances a través de la repetición» (Santone, 2008: 149) asumiendo una responsabilidad a su juicio necesaria al constatar cómo en muchas ocasiones se utilizan piezas de arte de acción con múltiples propósitos sin mencionar su procedencia. Como ella explicó, la razón por la que realizó *Seven Easy Pieces*

EXPORT (11 de noviembre); *The Conditioning, first action of Self-Portrait(s)* (1973), de Gina Pane (12 de noviembre); *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965), de Joseph Beuys (13 de noviembre); y *Lips of Thomas* (1975) y *Entering the Other Side* (2005), de la propia Abramović (14 y 15 de noviembre, respectivamente).

169 Abramović declara: «de alguna manera, los artistas de los años setenta solo dejaron documentación y ninguna solución sobre cómo se podía convertir en algún tipo de proceso vivo, porque algunos artistas no quieren repetir sus piezas en absoluto ya que sienten que las hicieron en un momento concreto y que posteriormente no funcionan. Otros artistas y críticos pensarán que si otra persona repite la pieza, deja de ser la pieza que el artista ideó. Sería una nueva pieza porque le añadiría su propia personalidad» [«somehow all the artists in the seventies left just documentation and not any kind of solution how this actually can turn into the kind of live process, because some artists absolutely don't want to be re-perform the pieces because they felt that they'd done it in such a period of time that doesn't work later on. Another artists and critics will think that if somebody else re-perform the piece, actually is not anymore the piece of the artist's idea. It would be a new piece because he add his own personality inside»] (en Museum of Modern Art, 2010)*. La transcripción se ha realizado a partir de los subtítulos proporcionados por el vídeo. Sobre el procedimiento antes mencionado, véase asimismo el método seguido por Sophia Yadong Hao, descrito en su artículo «Memory Is Not Transparent» (2011).

170 «Seven Easy Pieces by Marina Abramović (2007)»: http://ubu.com/film/abramovic_seven.html.

fue un enfado tremendo: estaba enfadada con la MTV, estaba enfadada con la moda, estaba enfadada con el teatro, con los jóvenes artistas de *performance*, con el cine, con la danza, con todos quienes estaban sirviéndose de partes de acciones de los años setenta – no solo de mi trabajo, sino de todos los otros artistas que se esforzaron tanto en aquel tiempo– y poniéndolas en cualquier otro contexto sin acreditar siquiera de dónde procede el material original. (...) sentí que era mi función y mi deber hacer las cosas correctamente y dar una especie de lección: cómo deberían hacerse las cosas adecuadamente¹⁷¹.

Lo que propone Abramović es, en suma, una sistematización que garantice la integridad de las obras originales impidiendo que se produzcan pérdidas o modificaciones sustanciales en ellas, como es habitual en las transmisiones orales, de muchas de las cuales existen diferentes versiones de un mismo relato. Una vez aseguradas las fuentes, cualquier adaptación es bien recibida:

Realmente creo que es muy importante hacer las piezas otra vez a pesar del peligro de que se conviertan en las de otra persona. Aunque haya que hacer referencia a la fuente original se puede hacer una versión propia. Si ahora puedes volver a interpretar a Bach, por ejemplo, y hacer "tecno Bach", ¿por qué no volver a hacer las *performances*? (en Museum of Modern Art, 2010)**¹⁷².

No obstante, a pesar del afán por sistematizar, es innegable que toda reconstrucción es inevitablemente aproximada, inexacta, como todo intento de repetición plenamente precisa de un gesto. Pero ello no ha sido óbice para que muchos artistas se hayan aprovechado de la fertilidad de este y de otros procedimientos derivados. Entre 2004 y 2006, Mario García Torres se embarcó en el rastreo de una enigmática pieza que Robert Barry realizó en el verano de 1969 con un grupo de estudiantes de la asignatura de proyectos que impartía David Askevold en el Nova Scotia College of Art and Design de Halifax, Canadá.

171 «but also the reason... was enormous amount of anger: i was angry with mtv, i was angry with fashion, i was angry with theatre, with the young performance artists, on the film, on the dance, with everybody who was taking the parts of the 70s performances -not just from my work, but from all the other artists who worked so hard in the time, and putting it in any other context and not giving any credits where the really material comes from. With few artists (...) left from the seventies generation was actively performing I felt it was my function and my duty to make thigs right and to give some kind of lesson: how should things be done properly. So the lesson for me of seven easy pieces was the following: if you want to reperform somebody [sic] work, number one, you have to ask for permission of the artist, if he is living -and if he's not leaving, of the foundation which represent [sic] him; number two, you have to pay for this permission; number three, you have to understand the original work; and number four, you can make your own version, but always referring to the original source» (en Museum of Modern Art, 2005)*.

172 «I really think that it's very important to re-perform the pieces even with all this danger that becomes somebody else[s] piece. But still you have to refer to the original source and you can make your own version. If today you can re-perform, you know, Bach, and make 'techno Bach' out of this, why you can't re-perform the performance?».

Askevold había pedido a Barry que le enviase unas instrucciones para que sus alumnos las llevaran a cabo. «En la propuesta que envió por fax, el artista solicitaba que los estudiantes ‘se reunieran para ponerse de acuerdo en una única idea’. La obra existiría únicamente mientras permaneciera en secreto entre los estudiantes» (Kennedy, 2012: 14)*¹⁷³. Como explica Elizabeth Thomas,

La investigación de García Torres fue un intento de descubrir si la obra de arte aún existía. Él solo podría hacer preguntas acerca de la existencia de la obra, no sobre su naturaleza, para no romper el secreto; lo cual, en palabras del artista, “ponía a la investigación una serie de limitaciones que solo me permitían tratar con pensamientos abstractos, versiones y misterios. Sentía como si fuera un auténtico trabajo detectivesco”. Finalmente, promovió una reunión de los antiguos estudiantes en el lugar donde la pieza se produjo inicialmente*¹⁷⁴.

La obra de García Torres, titulada *What Happens in Halifax Stays in Halifax (In 36 Slides)*, se concretó en una serie de diapositivas de 35 mm. en blanco y negro en las que se reconstruye la investigación –no la pieza de Barry– mediante texto e imágenes.

En 2011, el artista vienés Andreas Fogarasi llevó a cabo una reconstrucción de otro acontecimiento sucedido también en 1969, mediante testimonios de diferentes personas recogidos en un vídeo documental.

El vídeo investiga un doble evento que tuvo lugar en Budapest, el sábado 18 de octubre de 1969. Aquel día se inauguró una gran retrospectiva de Victor Vasarely, artista de origen húngaro y prestigio internacional, en el centro de arte Műcsarnok de Budapest. (...) En una época de lenta "normalización" política, se había activado una voluntad de reanudar el contacto cultural con los artistas que vivían en el extranjero. Si en cierto modo se trataba de una "importación" de arte internacional, al mismo tiempo también era una forma de reivindicar a Vasarely como húngaro (...). Mientras el arte húngaro de vanguardia (incluyendo la abstracción) de aquella época era tolerado en el mejor de los casos, la exposición de Vasarely se convirtió en un evento capaz de interesar al gran público, y atrajo unos 90.000 visitantes. La muestra había generado importantes expectativas y una notable acogida crítica en la escena artística local.

El segundo evento que se produjo durante la inauguración de la exposición en el

173 «The artist's faxed proposal requested that the students should “gather together in a group and decide on a single common idea.” The work would only exist as long as it remains as a secret among the students».

174 «García Torres’s research was an attempt to discover whether the work of art still existed on its own terms. He could only inquire about the work’s existence, not its nature, so as not to kill the secret, which, in the artist’s words, “set up some sort of research limitations that only allowed me to deal with abstract thoughts, stories, and mysteries. I felt like it was a real detective task.” He eventually initiated a reunion of the former students in the location where the piece was initially enacted» (Thomas, s.f.: <http://bampf.berkeley.edu/art/AN0318>).

Mücsarnok fue la protesta individual del artista János Major (1934-2008), quien acudió a la retrospectiva con un pequeño cartel en el bolsillo que decía: “Vasarely Go Home” (Vete a casa, Vasarely). El artista mostraba el cartel sólo a sus amigos y conocidos cuando nadie más podía verle.

(...) El vídeo *Vasarely Go Home* consiste en entrevistas con artistas y otros personajes de la escena cultural de Budapest que estaban en activo en aquella época. Hablan de la importancia de la exposición y la obra de Victor Vasarely, de la escena húngara del arte y de János Major y su acción. Algunos de ellos la presenciaron aquella misma tarde (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011).

En el documental pueden percibirse diferencias de unos relatos a otros, que no obstante no afectan ni al contexto general de la acción ni a las intenciones de Major; al contrario, ofrecen una visión alejada del relato único que resulta enriquecedora en su atomización, pues existen tantas versiones como personas vieron el discreto cartel, a las cuales hay que agregar las de los posteriores conocedores de esas narraciones, y así progresivamente.

Pocas semanas antes de que Fogarasi comenzara a grabar las entrevistas, Isidoro Valcárcel Medina reescenificaba en Madrid dieciocho acciones que había realizado entre 1965 y 1983, muchas de las cuales no se documentaron en su momento. Cada reescenificación dio lugar a una única imagen representativa que con posterioridad fue comentada por una persona conocedora o no de la acción. En total, fueron 18 fotografías y 18 historias las que se recogieron en un libro homónimo que dio forma a esta obra de Valcárcel, titulada *Performance in Resistance*: una declaración de intenciones en coherencia con su posición respecto a la naturaleza del arte de acción (VV.AA., 2013)¹⁷⁵. En efecto, la intención que motivó cada una de las acciones originales no coincide con la de su reconstrucción, ni espacial ni temporalmente: las acciones reescenificadas *se resisten* a su lectura desde una mirada histórica; en vez de eso, piden ser observadas desde el nuevo contexto en el que han sido producidas:

Performance in Resistance satisface nuestro afán de documentación de la performance presentando material de archivo de esas obras antiguas, pero nos muestra al mismo tiempo que son un remedo contemporáneo. La obra desplaza de su marco histórico las acciones antiguas y las sitúa firmemente en su momento actual (Bergholtz en VV.AA., 2013: 13).

175 El libro es una publicación derivada del proyecto itinerante de *performances*, de título homónimo, enmarcado en el programa Performance in Residence de If I Can't Dance. 18 fotografías y 18 historias fue impulsado por Bulegoa z/b para dicho programa. La iniciativa consistió inicialmente en una «gira» en la que diferentes invitados relataban sus historias en diversas instituciones ubicadas en Ámsterdam, Barcelona, Brétigny, Sevilla, Lovaina y São Paulo. Finalmente, «todas las voces, interpretaciones, hechos y ficciones que se narraron» fueron recopiladas en el libro, que fue presentado en la Tate Modern de Londres.

De este modo, la obra «aborda la fricción entre el momento en vivo y el documento, entre pasado y presente, entre hecho real y ficción», y avala «la importancia de una posición subjetiva a la hora de dotar de sentido al arte» (Bergholtz en VV.AA., 2013: 14).

Con un planteamiento similar a *18 fotografías y 18 historias*, el documental dirigido por Miguel Álvarez-Fernández y Luis Deltell *No escribiré arte con mayúscula* (2015) repasa diversos momentos de la trayectoria de Isidoro Valcárcel Medina a través de relatos de otras personas; narraciones que, lejos de ser oficiales, presentan inexactitudes que, al igual que en el libro, dificultan cualquier estudio que pretenda tomar esa información como rigurosa¹⁷⁶.

Por lo que respecta al desplazamiento del marco histórico que inevitablemente se produce en las reconstrucciones, hay que señalar que este es el aspecto más comúnmente reprochado a esta forma de documentación. De ellas suele afirmarse que, a pesar de que recuperan acontecimientos desaparecidos, son incapaces de producir el efecto que provocaron originalmente debido a la distancia contextual. Fue el entorno académico, sin embargo, el principal lugar desde el que las reconstrucciones fueron reclamadas, en especial durante los años ochenta¹⁷⁷: el momento de los «neos».

La década de los noventa, por su parte, estuvo atravesada por diversos acontecimientos. En relación con esta investigación, destacan, por un lado, el ya mencionado interés por todo lo relacionado con el archivo –con una atención especialmente dirigida a las posibilidades ofrecidas por el mundo digital–¹⁷⁸, y, por otro, la advertencia de un novedoso modelo estético enunciado por Nicolas Bourriaud (1998) a mediados de la década¹⁷⁹. De

176 El propio Valcárcel Medina reconoció la existencia de dichas inexactitudes en el diálogo mantenido con José Luis Pardo, Jordi Massó y los directores del documental el 9 de octubre de 2015 en Intermediae (Madrid).

177 Por ejemplo, *The Drama Review* dedicó a este asunto un monográfico titulado «Reconstruction» (1984).

178 *Supra* 3.1.4: «Primeros signos documentales y su influencia en la posterior difusión de la documentación».

179 Claire Bishop (2004: 53) proporciona la siguiente visión de contexto: «*Estética relacional* es el título de una colección de ensayos de Bourriaud publicados en 1997 en los que intenta definir las características de la práctica artística de los años 90. Puesto que ha habido muy pocos intentos de proporcionar una visión de conjunto del arte de este periodo –especialmente de lo ocurrido en Gran Bretaña, donde la discusión giró de forma bastante miope casi exclusivamente en torno al fenómeno de los Young British Artists (YBA) (jóvenes artistas británicos)–, el libro de Bourriaud es un importante primer paso en la identificación de tendencias recientes en el arte contemporáneo. Además, llega en un momento en el que muchos académicos de Gran Bretaña y EE. UU. parecen ser reticentes a abandonar las prioridades políticas y las batallas intelectuales del arte de los 80 (y, para muchos, del de los 60), y lo condenan todo, desde el arte de la instalación a la pintura irónica como celebración despolitizada de la superficie, cómplices con el espectáculo de consumo. Este libro –escrito desde su experiencia como conservador de arte– pretende redefinir las prioridades de la crítica de arte contemporánea, ya que su punto de partida es que no podemos abordarla al "amparo" de la historia del arte de los 60 y sus valores. Bourriaud intenta ofrecer nuevos criterios para abordar estas obras a menudo opacas, aunque no menos politizadas que sus precursoras de la citada década» [*«Esthétique Relationnel* [sic] is the title of Bourriaud's 1997 collection of essays in

acuerdo con este autor, la parte del arte de los noventa a la que hace referencia se caracteriza por tomar «como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social», resultando en «una forma de arte que parte de la intersubjetividad, y tiene por tema central (...) la elaboración colectiva del sentido» (Bourriaud, 1998, en 2008: 13, 14). Esta estética, a la que denomina relacional, se encuentra próxima a actitudes reconocibles en experiencias previas como los *happenings* y las *performances*, las actividades del entorno de Fluxus o las situaciones construidas de la Internacional Situacionista; comportamientos que toman como base ideas como las de colectividad, participación, interlocución, negociación o red, y que en estas prácticas cobran forma a través de reuniones, encuentros, fiestas, contratos, colaboraciones, etcétera: situaciones sin final o de final abierto. De este modo, el llamado arte relacional recupera, sobre todo, la importancia concedida al proceso por encima del resultado –la obra de arte como *work-in-progress*– y, hasta cierto punto, la voluntad de alejamiento del objeto artístico; ambas inquietudes presentes en las expresiones de la década de los sesenta.

Pero la relativa inmaterialidad del arte de los noventa –señal de que sus artistas dan prioridad al tiempo, más que al espacio y a la voluntad de producir objetos– no está motivada por un militantismo estético o por un rechazo manierista a crear objetos. Los

which he attempts to characterize artistic practice of the 1990s. Since there have been very few attempts to provide an overview of 1990s art, particularly in Britain where discussion has myopically revolved around the Young British artists (YBA) phenomenon, Bourriaud's book is an important first step in identifying recent tendencies in contemporary art. It also comes at a time when many academics in Britain and the U.S. seem reluctant to move on from the politicized agendas and intellectual battles of 1980s art (indeed, for many, of 1960s art), and condemn everything from installation art to ironic painting as a depoliticized celebration of surface, complicitous with consumer spectacle. Bourriaud's book –written with the hands-on insight of a curator– promises to redefine the agenda of contemporary art criticism, since his starting point is that we can no longer approach these works from behind the "shelter" of sixties art history and its values. Bourriaud seeks to offer new criteria by which to approach these often rather opaque works of art, while also claiming that they are no less politicized than their sixties precursors]**. No obstante, es importante matizar que, si bien los desarrollos de Bourriaud acabaron teniendo un profundo calado en aproximaciones teóricas sucesivas, estos no fueron el único intento de construir un marco para este tipo de prácticas: en 1991, Suzanne Lacy acuñó el término «*new genre public art*» para referirse a un tipo de praxis pública, «a menudo de corte activista y producida al margen de las estructuras institucionales con el objetivo de involucrar directamente al público». Esta definición fue utilizada por primera vez en una *performance* realizada en el San Francisco Museum of Art acompañada de una serie de debates en torno a este tipo de arte público, en los que participaron, entre otros, Juana Alicia, Judy Baca, Sheila Levrant de Bretteville, Mel Chin, Estella Conwill Májozo, Houston Conwill, Jennifer Dowley, Patricia Fuller, Suzi Gablik, Anna Halprin, Ann Hamilton, Jo Hansen, Helen Harrison, Lynn Hershman, Walter Hood, Mary Jane Jacob, Chris Johnson, Allan Kaprow, Hung Liu, Alf Löhr, Yolanda Lopez, Lucy Lippard, Leopoldo Mahler, Jill Manton, David Mendoza, Richard Misrach, Peter Pennekamp, Patricia Phillips, Lynn Sowder, Mierle Laderman Ukeles y Carlos Villa. Ese mismo año (1991), Lacy editó el libro *Mapping The Terrain: New Genre Public Art*, que recogía muchas de las ideas discutidas en el evento de San Francisco.

artistas exponen y exploran el proceso que conduce hasta los objetos, hasta el sentido. El objeto es solo un *happy end* del proceso de exposición, como lo explica Philippe Parreno: no representa la lógica conclusión del trabajo, sino un acontecimiento (2008: 65).

Siendo el tiempo un aspecto tan importante en estas manifestaciones artísticas, resulta lógico que el vídeo se erigiera como soporte dominante, adoptando en muchos casos lenguajes propios del cine.

La tendencia relacional tuvo entre sus consecuencias la revalorización de la experiencia directa; una circunstancia que no solo se dio en el mundo del arte, pues casi al mismo tiempo iba adquiriendo peso lo que B. Joseph Pine II y James H. Gilmore definieron como «economía de la experiencia» (Pine y Gilmore, 1998; 1999), en cuyo planteamiento las vivencias se sitúan en la cúspide de la escala del valor añadido –por encima del intercambio de servicios, la producción de bienes y la extracción de materia. En resumen: un contexto idóneo para lo efímero y lo participativo, que tras el cambio de siglo experimentó una significativa expansión bajo múltiples formas.

En referencia a la especial atención que los archivos recibieron durante los años noventa, desde el punto de vista de este estudio resulta obligado mencionar aquí un tipo muy particular de ellos, cuya conceptualización se produjo en dicha década: se trata del referido al Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad o Patrimonio Cultural Intangible (PCI) elaborado por la Unesco¹⁸⁰. Lo significativo de esta iniciativa es que repara en aspectos culturales de existencia precaria, pero no obstante vigentes y perceptibles en numerosas expresiones humanas. Del mismo modo, reconoce que hay facetas del fenómeno de la globalización que suponen amenazas para estas formas culturales *débiles*, como la homogeneización del conocimiento o los «graves riesgos de deterioro, desaparición y destrucción del patrimonio cultural inmaterial, debido en particular a la falta de recursos para salvaguardarlo» (Unesco, 2016: 3). En este sentido, el proyecto es un ejemplo más de esa responsabilidad comprometida con las generaciones venideras asumida por diversos individuos e instituciones; en este caso, según lo expresa la Unesco, alimentada por la consciencia «de la voluntad universal y la preocupación común de salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial de la humanidad» (2016: 3).

Los procedimientos contenidos en este apartado han presentado diferentes maneras de enfrentarse a la contraposición de la ausencia y la presencia, la cual marca la relación y el sentido de los debates ontológicos en torno a la documentación. Ahora bien, ¿hasta qué punto son antagónicas ambas formas de estar?

180 *Supra* 1.2: «La problemática de la inmaterialidad. Principales usos del término»; e *infra* 3.5: «Retos en la conservación de lo huido».

3.1.6 ¿DOCUMENTACIÓN O PRESENCIA? EL GRAN RELATO DE LA INMEDIATEZ DE LA EXPERIENCIA Y LA MEDATEZ DE LA REPRESENTACIÓN¹⁸¹

ED CHIGLIAK: *Doctor Fleischman, la vida y el arte... son diferentes ¿verdad?*

JOEL FLEISCHMAN: *Repite eso.*

ED CHIGLIAK: *Bueno, verá: he filmado al señor Ira Wingfeather para la posteridad, pero cuando él se haya ido seguirá sin haber nadie que sepa hacer flautas indias.*

JOEL FLEISCHMAN: *¿Es una pregunta?*

ED CHIGLIAK: *No. Gracias, Doctor Fleischman.*

[Ed regala entonces la película al señor Wingfeather y le pide que le enseñe a fabricar flautas indias.]

ED CHIGLIAK: *¿Qué es lo que prefiere, ver la foto de un cóndor o un cóndor?*

Doctor en Alaska 3x13: «Las cosas se extinguen»^k.

Consideramos actual la telepresencia de una videoconferencia frente a una relación epistolar; más actual el teléfono móvil que la trompeta; más actual el ordenador que el cuaderno; un hacker que un bosquimano... Y sin embargo todos ellos estarán siendo presentes, estarán sucediendo en nuestro presente, y nosotros en el suyo, de acuerdo a un juego recíproco de perspectivas, de presencias y de presentes simultáneos.

Juan Luis Moraza^l.

En el umbral de la década de los sesenta, Allan Kaprow se encontraba volcado en el desarrollo de los *Happenings* –a los que posteriormente pasó a referirse como *Actividades*–, que había comenzado a elaborar teóricamente a partir de 1958¹⁸² tras terminar el curso de composición impartido por John Cage en la New School for Social Research de Nueva York. A través de ellos, Kaprow reclamaba una forma de arte transitoria y arraigada en el acontecer de lo ordinario, de la que solo algunos restos –fotografías, vídeos, comentarios de participantes e instrucciones o partituras– daban cuenta. A pesar de estos, y en sintonía con su manera de entender el *happening*, a Kaprow no le preocupaba la conservación de su

181 Esta frase se extrae del texto de Juan Luis Moraza titulado «Indifférance» (en Llano y Gutiérrez eds., 2001: 146).

182 Fecha de publicación de «The Legacy of Jackson Pollock» (en Kaprow y Kelley ed., 1993: 1-9), donde aparece por primera vez la idea de *happening*. Véanse también: Kaprow, 1959 y 1966b.

trabajo ni su muestra en un contexto institucional, pues, como escribió en 1967, confiaba en que el museo terminaría por «perder esa empalagosa asociación con lo sacro heredada de otra época. Con suerte, se transformará en una institución educativa, en un banco computarizado de historia cultural y en una agencia para la acción» (Kaprow, 1967)*¹⁸³.

Los integrantes de Fluxus, por su parte, acordaron reglas que se oponían al tratamiento canónico de sus manifestaciones artísticas, llegando a declarar que cualquier objeto Fluxus «sería arte hasta el momento en el que terminara su elaboración; pero cuando ya la objetualización alcanzara el fin previsto, se transformaría en no-arte. Y además, si ese objeto fuera expuesto en una galería, por ejemplo, el producto se mutaría de nuevo en anti-arte, en algo opuesto por completo al espíritu que le dio origen» (Filliou en Dreyfus, 1989: 17-8)¹⁸⁴.

Ese espíritu lo compartían con quienes se servían de sus acciones para explorar las posibilidades del cuerpo como soporte artístico, como alternativa al objeto estático y comercial o como vehículo de experiencias. El acto de caminar, el reclamo de una percepción consciente o la política y la poética de las actitudes y los gestos se convirtieron en manifestaciones de una voluntad de cambio en todos los niveles posibles. Cuando la había, la documentación de estas actividades funcionaba simplemente como un recordatorio sin valor de mercado, principalmente porque estas nacían sin vocación artística ni comercial. Tómese por ejemplo el retrato de un grupo de dadaístas frente a Saint-Julien-le-Pauvre el 14 de abril de 1921, en la primera de sus visitas a lugares anodinos de París. Esta imagen es representativa de una práctica, por lo demás apenas documentada, que concluía sin dejar rastros materiales ya que solo tenía sentido en su vivencia y en la ocupación temporal del espacio público, no en su representación visual. A partir de 1923, estas visitas evolucionaron hacia las deambulaciones surrealistas, de carácter más onírico y, por lo tanto, más difíciles de registrar, puesto que buscaban alcanzar estados inconscientes mediante el caminar errabundo. Décadas después, el movimiento situacionista retomaría el espíritu de Dadá para incitar a una acción colectiva transformadora a través de estrategias como la deriva o la

183 «Eventually (...) the modern museum may gradually lose that cloying association of holiness that it presently inherits from another age. Hopefully, it will become an educational institute, a computerized bank of cultural history, and an agency for action».

184 Respecto al anti-arte, Paul Auster señaló la paradoja implícita en este planteamiento en su texto «Huesos Dadá», que prologa el diario de Hugo Ball (*La huida del tiempo*): «La postura del anti-arte, que abrió el camino a incesantes ataques y provocaciones, era esencialmente una idea inauténtica, porque el arte que se opone al arte no deja por ello de ser arte; no se puede ser y no ser a un tiempo». Para Auster, actuar de esta manera no es otra cosa que provocar al mismo público cuyo favor se está solicitando en el fondo (2005: 14). Sin embargo, Allan Kaprow muestra una opinión diferente de las denominaciones, a las que resta importancia frente a otros aspectos más cercanos al espíritu de Fluxus: «Contexto mejor que categoría. Flujo mejor que obra de arte» («Context rather than category. Flow rather than work of art»)*. Véase: «The Education of the Un-Artist, Part I» (en Kaprow y Kelley ed., 1993: 105). A propósito del no-arte, recuérdese la asociación que Kaprow establecía entre este y las partículas subatómicas (1993: 98).

construcción de situaciones¹⁸⁵. Se trataba, en síntesis, de recuperar el control sobre la vida actuando directamente sobre ella.

La experimentación preconizada por el situacionismo quería evitar acogerse a categorías preexistentes:

hay que recordar que si toda actitud realmente experimental es utilizable, el uso abusivo de esta palabra a menudo intenta justificar una acción artística en una estructura actual, es decir, encontrada antes por otros. La única vía experimental válida se basa en la crítica de las condiciones existentes, y en su superación deliberada. Tenemos que significar de una vez por todas que no se ha de llamar creación a lo que no es más que expresión personal en el marco de medios creados por otros. La creación no es la conciliación de los objetos y las formas, sino la invención de nuevas leyes sobre estas relaciones (Debord, 1957, en Navarro Monedero, 2001: 141-57).

En consecuencia, la producción de objetos en un sentido burgués y capitalista quedaba descartada, y cualquier subproducto fruto de la aplicación de las teorías situacionistas estaba desprovisto de intencionalidad o valor artístico, pues en una sociedad prospectiva en concordancia con estas ideas «no habrá más pintores, sino situacionistas que, entre otras actividades, pintarán» (Debord, 1957, en Navarro Monedero, 2001: 141-57): una masa anónima, una personalidad flexible para combatir el espectáculo y alcanzar la emancipación¹⁸⁶. Sin embargo, el espectáculo muchas veces se ha revelado como un buen acompañante de la documentación y el registro por cuanto estos tienen de representaciones. Por una parte, como se ha visto, el arte de acción encontró en medios como el vídeo un complemento de algunos de sus rasgos más a menudo señalados como característicos. Por ejemplo, posibilitaba una relación similar con el tiempo y con los gestos, y permitía que acciones privadas trascendieran ese ámbito. Además, en función del encuadre, se podía dar importancia a detalles que no hubiesen destacado tanto en una visión general si la misma acción hubiera ocurrido en directo, frente a un público. En estos casos, el empleo de la fotografía o el vídeo conlleva un uso consciente de ambos medios para registrar el hecho artístico –aunque, dicho esto, cabría preguntarse si existe algún tipo de registro no consciente aparte de ciertos modos de recuerdo. Esto apunta al aspecto performativo del documento, que más adelante servirá para traer nuevos ejemplos y consideraciones en esta línea. Por otra parte, dentro de la denominación de las artes en vivo, numerosas posturas han defendido la fugacidad y la temporalidad en presente como rasgo distintivo de estas prácticas con lógicas que llegan hasta nuestros días. En 1938, en uno de los textos más influyentes en la r/evolución en las prácticas teatrales y corporales, Antonin Artaud describió el teatro como «el único lugar del mundo donde un gesto no puede repetirse del mismo modo» (Artaud,

185 Para un desarrollo más extenso sobre estos procesos, consúltese *Walkscapes: el andar como práctica estética* (Careri, 2002).

186 Véase *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad* (López Petit, 2009).

1938, en 2001: 86). Las resonancias de esta afirmación son incontables: pueden encontrarse, por ejemplo, en declaraciones como las de Eugenio Barba, para quien el teatro es un «arte del presente» cuya «naturaleza es efímera» –lo mismo que Peggy Phelan, una autora clave de los desarrollos ontológicos del arte de acción, sostiene de estas manifestaciones–; o Gay McAuley¹⁸⁷ cuando explica que:

El teatro, por su naturaleza, es un arte del momento presente, y los artistas de teatro centran sus energías en el presente de la experiencia vivida. La actuación es irrepetible y resulta fascinante tanto a intérpretes como a públicos precisamente porque es única y efímera.

Por su parte, Thornton Wilder defiende que «La supremacía del teatro deriva del hecho de que en el escenario siempre es ‘ahora’»; Merce Cunningham afirmaba que lo único que devuelve la danza es un momento fugaz irrepetible; Laurie Anderson que «el arte en

187 La selección de autores de estas declaraciones se ha extraído de Reason, 2006: 1, 9-12, 24 y 43*. Los textos originales pueden ubicarse, respectivamente, en: BARBA, Eugenio. 1992. *Eftermaele: 'That Which Will Be Said Afterwards'*. *The Drama Review*, 36(2), pp. 77-80; BARBA, Eugenio. 1990. *Four Spectators*. *The Drama Review*, 34(1), 96-100; PHELAN, Peggy. 1993. *Unmarked: The Politics of Performance*. Londres: Routledge, p. 146: «Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performance's being (...) becomes itself through disappearance»; MCAULEY, Gay. 1994. *The Video Documentation of Theatrical Performance*. *New Theatre Quarterly* 10(38), p. 184: «Theatre, by its nature, is an art of the present moment, and the theatre artists focus their energies on the present of the lived experience. Performance is unrepeatable and is fascinating to performers and audiences precisely because it is unique and ephemeral»; COWLEY, Malcolm. 1962. *Writers at Work: The Paris Review Interviews*, Londres: Mercury Books, p. 100: «The supremacy of theatre derives from the fact that it is always 'now' on the stage»; CUNNINGHAM, Merce. 1968. *Changes: Notes on Choreography*, Nueva York: Something Else Press: «You have to love dancing to stick to it. It gives you nothing back, no manuscripts to store away, no paintings to show on walls and maybe hang in museums, no poems to be printed and sold, nothing but that single fleeting moment when you feel alive»; GOLDBERG, RoseLee (1979). 1998. *Performance Art: From Futurism to the Present*, Londres: Thames and Hudson, p. 6: «Live art is especially ephemeral»; MELZER, Annabelle. 1995. 'Best Betrayal': *The Documentation of Performance on Film and Video*, Part 1. *The New Theatre Quarterly* 11(42), p. 148: «(...) an event for that moment in time, for that [audience], in that place –and it's gone. Gone without a trace»; PAVIS, Patrice. 1992. *Theatre at the Crossroads of Culture*, Londres: Routledge, p. 177: «the work, once performed, disappears forever»; SIEGEL, Marcia B. 1972. *At the Vanishing Point: A Critic Looks at Dance*, Nueva York: Saturday Review Press, p. 1: «Dance exists at a perpetual vanishing point. At the moment of its creation it is gone»; FÉRAL, Josette. 1982. *Performance and Theatricality: The Subject Demystified*. *Modern Drama* 25(1), p. 177: «Performance escapes all illusion and representation. With neither past nor future, performance takes place»; COUSIN, Geraldine. 2000. *Recording Women: A Documentation of Six Theatre Productions*, Amsterdam: Harwood Academic Publishers: «Theatre (...) is ephemeral. Play texts, reviews, photographs etc., survive, but the performances themselves are over; they had existence only in the present moment of theatre».

vivo es especialmente efímero»; Peter Brook se refiere al teatro como «un acontecimiento para un momento preciso» del que después no queda más rastro que el recuerdo; Patrice Pavis argumenta que «la obra, una vez representada, desaparece para siempre»; para Marcia Siegel, «la danza existe en un punto de fuga perpetuo. En el momento de su creación desaparece»; en opinión de Josette Féral, una actuación teatral «escapa de toda ilusión y de toda representación. Sin pasado ni futuro, simplemente *acontece*»; y, para terminar, Geraldine Cousin escribe que «El teatro es efímero (...). Los textos de la obra, las reseñas, fotografías, etc., sobreviven, pero las actuaciones propiamente dichas han terminado, solo existían en el momento presente del teatro».

Las declaraciones aquí recogidas, muchas de las cuales contraponen claramente el acto en vivo a su representación en el marco documental, confirman la sospecha de Philip Auslander de que la documentación –concretamente, la fotografía– ha tenido una enorme influencia en la idealización de la presencia (1999). Esta conclusión no extraña, pues incluso un relato de palabra sobre un acontecimiento pasado puede acrecentar las ganas de haber estado allí cuando sucedió, pero, más allá de todo antagonismo o sobrevaloración, es necesario reconocer la importancia que la presencia tiene en muchos planteamientos artísticos, exista o no documentación de ellos.

Una práctica que actualmente refleja las posturas anteriores y que se tratará con detenimiento en el capítulo 4 es la desarrollada por Tino Sehgal, en la cual confluyen diferentes formas de arte en vivo como la danza, el teatro, el *performance art*, la conversación o la música vocal junto con ideas y teorías procedentes de la economía, la política o el mundo del arte. De la danza toma el rasgo que los autores antes citados han observado reiteradamente: la inasibilidad, la facultad de desaparecer sin dejar rastro en el momento inmediatamente posterior a la ejecución de los movimientos; en palabras de Sehgal, la *desproducción* en un sentido no materialista, un término en el que pueden percibirse ecos tanto de Artaud como del lenguaje económico:

El modo de producción que tiene lugar en mi trabajo es lo que podría llamarse transformación de acciones. Si uno hace un movimiento, o señas, o habla, obviamente está produciendo algo. Pero inmediatamente como una nota acaba o el movimiento se para, desaparece; se desproduce a sí mismo. El modo de producción predominante (al que la mayoría de obras de arte se adhiere y por tanto promueve) –esto es, la transformación de materiales– la desproducción es algo que como mucho tiene lugar después de que el producto ha sido usado, no como algo inherente sino externo a él. De modo que incluso la desproducción de un objeto material requiere que se inviertan en él más trabajo y recursos (Griffin, 2005)*¹⁸⁸.

188 «The mode of production that takes place in my work is what one could call the transformation of actions. If one does a movement or sings or speaks, then one is obviously producing something. But immediately as a note ends or the movement stops, it is gone; it deproduces itself. In the prevalent mode of production (which most other visual artworks adhere to and thus promote) –

Por otra parte, es manifiesto que la identificación que hace de sus piezas al denominarlas «situaciones» tiene su base en el texto programático que Debord publicó en 1957. Sobre el término, Sehgal explica:

Me gusta la palabra «situación» porque inmediatamente piensas en personas haciendo algo activo juntas. Pero en realidad no puedes construir una situación porque una situación siempre es algo muy abierto. Así que en cierto modo es una paradoja. La mayoría de las situaciones que tenemos están construidas por convención, como esta – una entrevista. La psicoterapia y el modelo freudiano son situaciones sumamente construidas. Tumbarse en el diván, no mirar al terapeuta, está planteado para generar algo específico (Simonini, 2011)*¹⁸⁹.

Ahora bien, en lo referente a la temporalidad en la que se desarrollan las situaciones que provoca, es destacable el hecho de que, aunque estas se sitúan en los presentes de la experiencia en vivo –ya que Sehgal evita deliberadamente su documentación por cualesquiera medios (lo cual no es impedimento para su conservación)–, proponen una conjugación en futuro perfecto ejercida desde la institución que las acoge. En palabras de Claire Bishop (2005):

Más que un repositorio de objetos materiales, el museo es para Sehgal un lugar donde se puede inducir el ejercicio del discurso en futuro perfecto: «Esto habrá sido el pasado». Aún está por ver el impacto a largo plazo que el trabajo de Sehgal tendrá en la infraestructura museística, si es que llega a haberlo*¹⁹⁰.

Dependerá, en gran parte, del nivel de participación de las instituciones, a las que implica más que como meros contenedores: no solo son las encargadas de acoger temporalmente estas situaciones, sino que también son garantes de su conservación desde el momento en que las incluyen en sus colecciones. En cualquier caso, Sehgal ha expresado su convencimiento de que su trabajo no desaparecerá «siempre que la gente sepa lo que está haciendo y por qué» (Tromp, 2011)*. En su opinión, eso es mucho más estable que cualquier

which is the transformation of material– deproduction is something that at best takes place after the product has been used, not as something inherent in it but as something external to it. So even the deproduction of a material thing needs again more labor and resources to be invested in it».

189 «I like the word 'situation' because you immediately think of people doing something active, together. But you can't really construct a situation because a situation is always so open. So in a way it's a paradox. Most situations we have are constructed by convention, like this one –an interview. Psychotherapy and the Freudian model are highly constructed situations. Lying on the couch, not looking at the therapist, is intended to generate something specific».

190 «Rather than being a repository of material objects, the museum is, for Sehgal, a place where one may influence discourse in the future perfect tense: "This will have been the past." It remains to be seen what long-term impact Sehgal's work will have on museum infrastructure, if any».

documento tangible: «Si proporcionara instrucciones por escrito, eso sí podría alterar [las piezas]» (2011)*¹⁹¹.

El planteamiento de Sehgal se encuentra próximo al de los artistas englobados en la estética relacional salvo por la ausencia de objetos finales –el artista sostiene que el núcleo de su trabajo reside en la experiencia de los visitantes (algo que se perdería en un vídeo o en una fotografía) (2011). En ese sentido, es una clara manifestación de la economía de la experiencia, que asimismo puede ser conjugada en futuro perfecto: «cuando termine, usted habrá tenido una vivencia memorable». Este giro, notable en numerosos ámbitos de la vida actual, también ha tenido su efecto en los museos¹⁹², que progresivamente han dedicado programas y espacios específicos a propuestas efímeras apelando a esa temporalidad irrepetible; una circunstancia que explica la reivindicación cada vez mayor del hecho de estar en el presente para tomar parte activa en la construcción de lo venidero en lugar de esperar a que venga dado. Como resultado, es posible apreciar una vuelta de los debates que abordan las diferencias entre experiencias directas y experiencias mediatizadas.

Quienes dan prioridad al presente y a la presencia se apoyan en la especificidad de la disciplina, aduciendo, en el caso de las acciones artísticas, que estas en origen eran prácticas que querían evitar la objetualización y la comercialización –sucesos que hoy en día están plenamente integrados en ellas:

Para mí la *performance* tiene sentido si es en directo, y no demasiado si es documentación. Todo lo demás sobraría, como la fotografía o el vídeo, que no son la obra original. Para experimentar la obra original el público tiene que estar en el lugar donde ocurre y verla. Así que la única documentación valiosa sería el recuerdo del público y la historia que le cuenten a otras personas.

191 Sehgal prosiguió con su explicación aportando el siguiente ejemplo: «¿Dónde se aprenden las cosas? Si piensas en el idioma inglés, o en el holandés, no fuiste a la biblioteca ni consultaste ningún archivo para aprenderlo. Lo aprendiste de tu madre. Y nadie está preocupado con que el holandés vaya a desaparecer, a pesar de que se transmita de madre a hijo/a o de padre a hijo/a. Aunque haya una biblioteca o un diccionario que te enseñe el idioma, tu madre nunca usó ese diccionario o consultó un archivo, ni te dijo que lo consultases. Por tanto, yo creo que la mayor parte de las cosas de la vida son transmitidas de una persona a otra» [«Where do you learn stuff? If you think of the English language, or the Dutch language, you didn't go to the library or to some archives to learn. You learned it from your mother. And nobody would be worried that the Dutch language is going to disappear somehow, although it's been transmitted from mother to child, or father to child. Even if there's a library or a dictionary in teaching you the language, your mother never used the dictionary or looked up the archive nor did she tell you to go to the archive. So I think most things in life are passed on from person to person»] (Tromp, 2011)**.

192 Johannes Birringer (2011: 44)* señala ejemplos como el Walker Art Center de Minneapolis o el Wexner Center en Ohio, que «siempre han incluido teatro y danza en sus programaciones» –el primero desde los años sesenta. También menciona al Centre Georges Pompidou de París, a la Tate Modern de Londres y al Whitney Museum of American Art.

Marina Abramović (en Museum of Modern Art, 2010)**¹⁹³.

En su momento no se tomaban casi nunca documentos de las acciones, eran ellas solas a dar testimonio de sí. Ahora se han hecho esas acciones sólo para sacar imágenes de su acaecer; la verdad es que en nuestra actualidad lo que marca el hecho artístico, es el acto documental.

Isidoro Valcárcel Medina (VV.AA., 2013: 327).

“¿Por qué no hicieron fotos de sus performances durante el franquismo? ¿Les daba miedo?”. “¡Porque nadie tenía cámaras!” [sic], exclamaba Ferrer con cierta exasperación. “Porque la gente iba a ver las acciones, no a sacar fotos!” [sic], le seguía Valcárcel. “¿Visibilidad? A nosotros nos daba igual la visibilidad. Ni lo pensábamos! [sic]”

Esther Ferrer e Isidoro Valcárcel Medina (Celis, 2013).

Creo que la clave fundamental de una situación que pretende transmitir o provocar algo es la experiencia física, el momento, la presencia. (...) La imagen gráfica es un recuerdo, pero es imposible recordar la experiencia real del momento en que estás ejecutando una pieza. Creo que esto es clarísimo. Un trabajo en vídeo te aproxima, te propone un cierto nivel de experiencia, pero, si lo midiéramos en porcentajes, creo que la presencia real tiene un cien por cien de experiencia y la visualización videográfica un cincuenta. Pienso que el valor del trabajo presencial directo y el valor de un trabajo videográfico es muy diferente. La persona que observa un trabajo siempre tiene que construir ella misma el sentido de lo que ve, pero la presencia permite envolver mejor ese sentido. Aunque, por otro lado, los vídeos nos han ayudado mucho a comunicar nuestro trabajo por lugares absolutamente inesperados.

Rafael Lamata (VV. AA., 2014: 59-60).

Pero, por supuesto, esta asumida especificidad no es la única razón por la que algunos artistas conceden más valor a la experiencia directa que a la documentación; otras responden a necesidades concretas de proyectos particulares. En el trabajo de Sehgal, por ejemplo, no existe un posicionamiento anticapitalista o antimerchantil, y la presencia es imprescindible para vehicular la situación a través del diálogo verbal, espacial y corporal (social)¹⁹⁴.

193 «Performance for me makes sense if it's live. And doesn't make so much sense if it's documentation. Everything else would left over, like photograph or the video, not the real thing. The real thing the audience have to be in the place what happen and to see that. So maybe the most documentation, which is valuable would be the memory of the audience and the actual story which they will tell to somebody else».

194 Para ampliar información sobre este asunto, *infra* 3.2.3, donde se mencionan otros casos específicos.

Por otra parte, el hecho de que algunos prioricen el presente no significa que necesariamente se opongan a la existencia de documentación; en muchas ocasiones las posturas son conciliadoras:

Por otro lado, ¿qué pasa cuando no estás y tienes que estar? Pues que te tienes que buscar un soporte para conseguirlo. (...) La mayoría de las veces, las fotografías de performances son iguales que las fotografías de una boda. Es decir, tienen solo interés para los que han vivido el acontecimiento.

Jaime Vallauré (VV. AA., 2014: 59-60).

(...) un documento puede actuar como sustituto de la experiencia vivida.

Suzanne Briet (1951, en 2006: vii)*.

La razón por la que las partituras musicales proporcionan un modelo útil para la notación de arte de nuevos medios es que aportan el ejemplo más claro de descripción que aúna elementos discretos formalizados (sistemáticos) en documentos que ayudan en la reevaluación o recreación de obras de arte. Las partituras musicales también demuestran cómo transitar por el límite entre la receta (manteniendo la integridad del trabajo) y la variabilidad que es inherente al arte de los nuevos medios.

Richard Rinehart (2007)*¹⁹⁵.

En «Performance Art and Its Documentation: A Photo/Video Essay» (2008), Anne Marsh analiza las dos principales actitudes frente a la documentación a partir de algunas de las acciones que Jill Orr realizó durante los años setenta y ochenta. De la primera de ellas, resumible en la aseveración de que solo puede conocerse una acción de manera precisa si se la observa *en tiempo real* –afirmación que en muchas ocasiones se ha empleado como descriptora de esta forma de arte–, Marsh señala que el principal problema que entraña es que, de ser la norma, impediría a quienes no estuvieron presentes estudiarlas o interpretarlas, lo cual supondría el fin de su existencia. De esta manera, Marsh se alinea con la opinión de que la documentación de estos acontecimientos cumple la doble función de ampliar su público y de permitir el acercamiento a ellos desde perspectivas académicas o historiográficas, y se posiciona claramente en su defensa a pesar de la reconocida limitación que cualquier documentación presenta. José Antonio Sánchez expresa una idea similar en estos términos:

195 «The reason that musical scores provide a useful model for media art notation is that they provide the clearest example of description that compiles formalized (systematic) discrete elements into documents that aid in the re-performance or re-creation of works of art. Musical scores also demonstrate how to navigate the border between prescription (maintaining the integrity of the work) and the variability that is inherent in media art».

El esfuerzo de la historiografía contemporánea (...) por investigar los desacuerdos, las historias escondidas, los distintos tiempos de la historia, las historias de lo efímero suspende en muchos casos la intención de no perdurabilidad y de anonimato que en su momento garantizó la felicidad de aquellas prácticas. Se impone, sin embargo, la obligación de recuperar esas prácticas no hegemónicas y constatar que otros modos de hacer han sido posibles (en Ponbriand, 2014: 99).

Esto enlaza con la segunda postura examinada, que sostiene que es posible hablar de un acontecimiento aunque no se haya estado presente; algo que, de hecho, viene haciéndose desde siempre:

Cuando le pedí a Jill Orr que respondiese a este artículo y pensase en la documentación de sus *performances* en directo, dijo varias cosas importantes con respecto a la especificidad del medio. Sostuvo que la *performance* está pensada para ser recibida como experiencia y que cualquier traducción de esa experiencia está obligada a fracasar. A pesar de ello, no cree que sea imposible criticar el evento sin haber estado presente. Dice: "En términos históricos y culturales más amplios los eventos son analizados mucho tiempo después de haber ocurrido... No hay testigos vivos de la crucifixión de Cristo, pero haya tenido lugar o no, la imagen aún está viva y las historias bíblicas supuestamente procedentes de testimonios directos aún tienen una enorme influencia" (Marsh, 2008: 24-5)**¹⁹⁶.

Por otra parte, en ocasiones la documentación puede ser de utilidad incluso para alguien que estuvo presente, ya que puede servir de apoyo para su personal recuerdo del acontecimiento:

Al haber estado en la *performance*, estas fotografías funcionan como apuntes recordatorios y me permiten evocar todos sus otros aspectos. Pero cuando las muestro tengo que contar la historia experimentada para que quienes las ven por primera vez entiendan que pasaban más cosas. La cuestión es que las fotografías interpretadas fuera de contexto y sin adornos no consiguen transmitir la profundidad ni el contexto del evento. Y este es un tema que atormenta al arte de la *performance* (2008: 22)**¹⁹⁷.

196 «When I asked Jill Orr to respond to this article and think about the documentation of her live performances she made several points concerning medium specificity. She argued that the performance is made to be received experientially and that any translation of that experience is bound to fail. However she does not believe that it is impossible to critique the event without being there. She says: "In broader cultural and historic terms events are analysed well past the event... There are no living witnesses to the crucifixion of Christ, and, whether this occurred or not, the image still lives and the biblical stories told of supposed first hand accounts still have powerful sway"».

197 «Having been at the performance these photographs act as prompts and allow me to recall all the other aspects of the performance. But when I show these images of the performance I need to tell

En cualquier caso, ni la documentación ni el recuerdo garantizan que pueda realizarse una reconstrucción fidedigna ni completa de un trabajo artístico –ni siquiera una repetición idéntica–, como puede observarse tanto en partes anteriores de este desarrollo como en los ejemplos que Marsh proporciona a continuación:

John Cage murió en 1992 pero su música todavía se interpreta. A pesar de haber escrito partituras extremadamente abstractas, aún son interpretadas por otros músicos y mostradas en público. Merce Cunningham tiene ahora 80 años y ya no puede actuar, pero aún dirige su compañía de baile y sigue utilizando las técnicas zen de John Cage para inyectar un factor de azar en las obras. También ha experimentado con diferentes maneras de filmar y grabar en vídeo la danza (2008: 16)**¹⁹⁸.

Hoy por hoy es innegable que el contacto con otros medios ha introducido modificaciones en las artes en vivo en comparación con cómo estas eran presumiblemente *en origen*, permitiendo incontables posibilidades en su diálogo y expandiéndolas como resultado. Por ello, es imposible situar el límite entre lo supuestamente genuino y lo supuestamente mediado o fruto de una interpretación, ya que de una forma u otra se estará ante diferentes formas de inmediatez de la experiencia (Moraza en Llano y Gutiérrez eds., 2001: 148). No obstante, dentro de todas esas posibilidades continúa existiendo la opción legítima de acometer acciones desde planteamientos simplificados –sin apoyo tecnológico o documental, en ausencia de público, etcétera–, sin menosprecio de las demás. En este sentido, podría señalarse una correspondencia puntual con los procesos de reducción vanguardistas mencionados con anterioridad, que, en el caso de las artes en vivo, consistirían en su reducción a sus dos elementos constitutivos básicos: el cuerpo (la presencia, el estar ahí) y el tiempo (el presente), sin prótesis ni prolongación vital por medio de documentos.

the experiential story so that those looking at the photographs for the first time understand that there was more going on. The point is that the photographs read out of context and without embellishment don't convey the depth nor the context of the event. This is an issue that plagues performance art».

198 «John Cage died in 1992 but his music is still performed; even though he wrote extremely abstract scores they are still interpreted by other musicians and played to audiences. Merce Cunningham is now in his eighties and can no longer perform but he still directs his dance company and he still uses John Cage's Zen techniques to inject an element of chance into the works. He has also experimented with different ways of filming and video-taping the dance». Cunningham falleció el año después de la publicación del artículo, el 26 de julio de 2009. En relación con el dato que proporciona Marsh a propósito de las partituras de Cage, puede ser ilustrativa la siguiente apreciación de Goodman (1978, en 2013: 27) acerca de la interpretación de piezas musicales a partir de su notación: «dos conciertos que difieran drásticamente entre sí serán, sin embargo, ejecuciones de la misma obra si se atienen a la misma partitura, pues en el mismo sistema de notación musical pueden diferenciarse los rasgos que son constitutivos de aquellos que son contingentes».

La idea (...) de un tiempo único para valorar el acontecimiento, pertenece a las modalidades de absolutismo temporal.

Juan Luis Moraza^m.

3.1.7 ORALIDAD Y ESCRITURA. FORMATOS DOCUMENTALES ALTERNATIVOS A LA IMAGEN

La performatividad produce lenguaje. Toda esa cosa producida será traducida de nuevo en lenguaje.

Antonio Negriⁿ.

Desde mi punto de vista, una palabra no puede sustituir a una imagen, pero es igual a ésta. Se puede construir con palabras del mismo modo que se puede construir con imágenes.

John Baldessari^o.

Incluso cuando se prescinde de la documentación es difícil referirse al fenómeno artístico como un acontecimiento cerrado o autoconclusivo. En ausencia de la acción y de imágenes que den cuenta de ella, se activan otras formas de transmisión que también prolongan su alcance inicial y que, por este motivo, merecen ser tenidas en consideración. No cabe duda de que las principales formas de registro y documentación han sido –y continúan siendo– la fotografía y el audiovisual, pero no por ello deben olvidarse otras expresiones mediante las cuales los artistas han ejercido y ejercen la autorrepresentación, como la transmisión oral y diferentes formas de comunicación escrita; de hecho, es por medio de la autorrepresentación como los artistas participan en los debates críticos relacionados con su trabajo. Estas expresiones pueden encontrarse asimismo fuera del ámbito de la autorrepresentación, en ambas vertientes, a través de la circulación de relatos en forma de conferencias, reseñas, textos críticos y teóricos o narraciones de diversa índole. Si bien estas formas no llegaron a ser un factor de fuerza y son habitualmente desatendidas o consideradas menores, en el caso de aquellas propuestas artísticas de naturaleza inestable requieren una mirada más atenta. En algunas ocasiones, aportan información útil para el conocimiento de las mismas; en otras, crean confusión al proporcionar datos subjetivos o inexactos (lo cual, por otra parte, activa otras posibilidades plásticas); pero, en definitiva, como se ha señalado, estas formas de transmisión son otra vía por la que dichas manifestaciones extienden su permanencia en el tiempo. Así lo expresa el crítico de teatro Kenneth Tynan: «lo que me convirtió en un crítico fue la necesidad de conmemorar a esos hombres y mujeres asombrosos cuyo trabajo moriría con los recuerdos de quienes lo vieron» (citado por Reason, 2006: 195)**¹⁹⁹.

199 «what turned me into a critic was the urge to commemorate those astonishing men and women

Matthew Reason dedica una parte de su análisis de la documentación a los formatos (actos) de representación textual más comúnmente empleados en artes en vivo: la reseña y la crítica. Estos, en los cuales pueden identificarse patrones de composición o estructuras predefinidas²⁰⁰, generalmente pasan a considerarse documentación a pesar de que no pueden tomarse por informaciones completamente objetivas (2006: 184) ni es la intención principal de sus autores que estas sirvan como documentos; una consideración que no es extraña en el caso de las reseñas, pues, como Reason señala, «un escritor ‘registra’ una performance mediante la descripción» (2006: 195)*. Pero el acto de escribir también conlleva transformaciones. De modo similar a las imágenes, las descripciones provocan una sensación de cercanía al acontecimiento a través de la imaginación; una cercanía que, como se ha indicado, tampoco está exenta de limitaciones, pues quien escribe aporta inevitablemente su punto de vista personal en lo que relata, por su elección de las palabras, etcétera (2006: 200). Se repite, por tanto, lo que ocurre con cualquier imagen documental: que «ninguna descripción puede hacer otra cosa que modificar radicalmente el objeto que describe» (Patrice Pavis citado por Reason, 2006: 201)**. Además, describir también supone fragmentar aquello de lo que se habla.

Consciente de estos efectos inevitables, Reason repara en otros modos de escritura menos normativizados, abiertamente atravesados por la subjetividad. Una escritura no tan descriptiva como creativa, similar a los usos de la fotografía reivindicados en los años setenta, alejados de la pretensión de objetividad como meta única. Recordando cómo Kafka «describe la manera en que la experiencia de leer le afecta física y corporalmente: "Leo las frases de Goethe como si todo mi cuerpo sintiese cada acento"» (2006: 250)**, Reason se refiere a una forma de escribir que busca estimular los sentidos mediante evocaciones conseguidas a través de un uso sinestésico del lenguaje; y sostiene que con esta forma de expresión «los escritores presentan sus propios cuerpos como el medio a través del cual los lectores pueden acceder a la experiencia por sí mismos» (2006: 228)*. Si la palabra pronunciada puede provocar actos de habla, en el ámbito de la escritura, aunque con notables diferencias, se da lo que Winifred Bryan Horner (1979) identificó como actos de texto, en los cuales existe otro tipo de relaciones en función de las condiciones de emisión y de recepción.

La propuesta de Reason consiste, en definitiva, en un tipo de escritura rayano en la narración y más alejado de convencionalismos, al cual Miguel Ángel Hernández Navarro (2015) también parece encontrarse próximo:

whose work would otherwise die with the memories of those who saw it».

200 Reason resume el contenido estándar de una reseña teatral como sigue: «descripción de la trama seguida de lo que el director ha hecho con ella, seguida por lo que "significa" e invariablemente seguida de un juicio sobre su grado de éxito» [«description of plot, followed by what the director has done to it, followed by what it ‘means’, invariably followed by a judgement as to its degree of success»] (2006: 199)**.

Después de unos años saltando entre la narrativa y la crítica de arte, he podido constatar, entre otras cosas, una diferencia fundamental entre ambas formas de escritura a la hora de dar cuenta del alcance de la obra de arte. Cuando escribo ficción y utilizo el arte en la narración, cuando el arte es lo que me rodea –lo que rodea al personaje de la ficción– y no lo que está colgado de una pared aislado del mundo, siento que funciona. Cuando me dedico a él como crítico de arte y soy yo el que lo rodea, siento que lo desactivo. En un caso, dejo que el arte afecte a la experiencia –a la real o a la de ficción–; en el otro, de modo inconsciente –porque la “disciplina” del texto lo condiciona–, me sitúo fuera de campo. Es como si, ante las obras, tuviera dos opciones: estar fuera, buscando la distancia crítica, o dentro, nadando en la experiencia. Ambas posiciones son necesarias. Y es necesario encontrar un punto de cercanía-lejanía, un estar fuera y al mismo tiempo dentro, una forma de escritura que pueda acercarse al fenómeno artístico sin perder el sentido último de que el arte es acerca de la vida.

La sinestesia, la corporalidad y la narración como elemento vehicular²⁰¹ son aspectos que se encuentran muy presentes en la otra forma de transmisión mencionada: la oral. Esta, que tiene en lo audible su vía de expresión, es para este estudio la más interesante de todas las nombradas hasta ahora por su inasibilidad intrínseca. A pesar de la evanescencia de las palabras habladas, estas no solo proceden del cuerpo –en palabras de Joseph Grigely, «el habla es respiración moldeada» (Bush, 1996)*–, sino que, como declaró Deleuze, lo afectan directamente; al igual que la música –o el sonido en términos generales²⁰².

En *Music as Heard*, Thomas Clifton (...) aborda el tema de que nuestra experiencia de la música no se limita a lo auditivo sino, al igual que ocurre con el mundo, es vivida con todo el cuerpo: es decir, sinestésicamente. (...) las percepciones procedentes de la vista, el sonido, el olfato o el tacto, no son experiencias aisladas sino fenómenos unificados por el cuerpo humano (Reason, 2006: 221)**²⁰³.

Walter J. Ong subraya que «No sólo la comunicación, sino el pensamiento mismo, se

201 Según la entiende Walter Benjamin en «El narrador» (1936), la narración es una forma artesanal de comunicación encaminada a lograr que algo sea memorable, no de la forma «eternizadora» propia de la novela épica o la crónica histórica, sino transitoria como la experiencia, pues de ahí es de donde nace.

202 No obstante, la escritura también produce una afectación corporal, tanto en el momento de escribir –«En el acto físico de escribir, afirma en la Edad Media el inglés Orderic Vitalis, "todo el cuerpo participa"»– como en el de leer –«Los textos asimilan el enunciado al cuerpo humano. Introdúcen un concepto para "cabezas" en las acumulaciones del saber; "capítulo" se deriva de *caput* en latín, que significa "cabeza" (del cuerpo humano). Las páginas no sólo tienen "cabezas", sino también "pies", para las notas de pie de página» (Ong, 1982, en 2006: 96, 101).

203 «In *Music as Heard*, Thomas Clifton (...) discusses how our experience of music is not limited to the auditory but, like the world, is experienced through the whole body: that is to say synaesthetically. (...) perceptions resulting from sight, sound, smell, or touch are not isolated experiences but phenomena unified by the human body».

relaciona de un modo enteramente propio con el sonido» (1982, en 2006: 16); y completa esta idea cuando afirma:

Todos los textos escritos tienen que estar relacionados de alguna manera, directa o indirectamente, con el mundo del sonido, el ambiente natural del lenguaje, para transmitir sus significados. "Leer" un texto quiere decir convertirlo en sonidos, en voz alta o en la imaginación, sílaba por sílaba en la lectura lenta o a grandes rasgos en la rápida, acostumbrada en las culturas altamente tecnológicas. La escritura nunca puede prescindir de la oralidad. (...) La expresión oral es capaz de existir, y casi siempre ha existido, sin ninguna escritura en absoluto; empero, nunca ha habido escritura sin oralidad (2006: 17-8).

Es decir, que las palabras escritas son remanentes de las habladas (2006: 20) del mismo modo que la documentación lo es de los acontecimientos efímeros que registra. No obstante, esa afectación corporal que producen las palabras acarrea un rastro somático, una memoria que hace de quien lo experimenta lo que podría llamarse un documento vivo –y, como tal, inestable, subjetivo y subjetivador–, cuyo contenido está sujeto a inevitables transformaciones a causa del paso del tiempo y de las sucesivas transmisiones y elaboraciones que de él se hacen. Inevitables porque no hay otro modo de hacer que sigan recordándose; como Ong afirma: «Expresar la experiencia con palabras (lo cual significa transformarla por lo menos en cierta medida)» es lo que «puede producir su recuerdo» (2006: 42).

Lo más peculiar de la palabra hablada en la oralidad ágrafa o sin registro estable, señala Ong, es su evanescencia (cualidad que dificulta su posesión en términos tangibles y visuales):

Sin la escritura, las palabras como tales no tienen una presencia visual, aunque los objetos que representan sean visuales. Las palabras son sonidos. Tal vez se las "llame" a la memoria, se las "evoque". Pero no hay dónde buscar para "verlas". No tienen foco ni huella (una metáfora visual, que muestra la dependencia de la escritura), ni siquiera una trayectoria. Las palabras son acontecimientos, hechos. (...) No existe manera de detener el sonido y contenerlo. Puedo detener una cámara cinematográfica y fijar un cuadro sobre la pantalla. Si paralizo el movimiento del sonido no tengo nada: sólo el silencio, ningún sonido en absoluto.

(...) no resulta sorprendente que el término hebreo *dabar* signifique "palabra" y "suceso". Malinowski (...) ha comprobado que entre los pueblos "primitivos" (orales) la lengua es por lo general un modo de acción y no sólo una contraseña del pensamiento (...) (2006: 38-9).

Pero Ong advierte que el componente somático de la memoria oral no es únicamente

auditivo y cerebral sino que también comprende otros estímulos:

Peabody (...) ha observado que "En todo el mundo y en todas las épocas... la composición tradicional ha estado relacionada con la actividad manual. Los aborígenes de Australia y otras regiones a menudo hacen figuras de hilos al mismo tiempo que hacen canciones. Otros pueblos manipulan cuencas en hilos. La mayor parte de las descripciones de bardos incluyen instrumentos de cuerdas o tambores". (...)

La palabra oral, como hemos notado, nunca existe dentro de un contexto simplemente verbal, como sucede con la palabra escrita. Las palabras habladas siempre constituyen modificaciones de una situación existencial, total, que invariablemente envuelve el cuerpo. La actividad corporal, más allá de la simple articulación vocal, no es gratuita ni ideada por medio de la comunicación oral, sino natural e incluso inevitable. En la articulación verbal oral, particularmente en público, la inmovilidad absoluta es en sí misma un gesto poderoso (2006: 71).

Algo de lo que también se percata Benjamin (1936) cuando refiere que «en lo que respecta a su aspecto sensible, el narrar no es de ninguna manera obra exclusiva de la voz. En el auténtico narrar, la mano, con sus gestos aprendidos en el trabajo, influye mucho más, apoyando de múltiples formas lo pronunciado».

Particularizando sobre el efecto envolvente que el sonido ejerce sobre el cuerpo, Ong explica:

Como observa Merleau-Ponty (1961), la vista divide. (...) Sin embargo, cuando oigo, percibo el sonido que proviene simultáneamente de todas direcciones: me hallo en el centro de mi mundo auditivo, el cual me envuelve, ubicándome en una especie de núcleo de sensación y existencia. Este efecto de concentración que tiene el oído es lo que la reproducción sonora de alta fidelidad explota con gran complejidad. Es posible sumergirse en el oído, en el sonido. No hay manera de sumergirse de igual modo en la vista (2006: 75-6).

A pesar de que de esta declaración puede deducirse que la auditiva es un tipo de experiencia individualizada, ello no significa que sea siempre cerrada o estanca. Precisamente, uno de los aspectos más interesantes de la oralidad destacados por Ong es su capacidad para generar comunidad. Según expone: «La comunicación oral une a la gente en grupos. Escribir y leer son actividades solitarias que hacen a la psique concentrarse sobre sí misma» (2006: 73). Esto es así debido a que esta vía de comunicación requiere de forma indispensable la presencia simultánea de al menos dos interlocutores para que sea efectiva. Dicho de otro modo:

Puesto que, en su constitución física como sonido, la palabra hablada proviene del interior humano y hace que los seres humanos se comuniquen entre sí como interiores

conscientes, como personas, la palabra hablada hace que los seres humanos formen grupos estrechamente unidos. Cuando un orador se dirige a un público, sus oyentes por lo regular forman una unidad, entre sí y con el orador (2006: 77).

En el terreno artístico pueden hallarse numerosos ejemplos de esto, de algunos de los cuales ya se ha tratado²⁰⁴. Uno de ellos es la comunión de aquel grupo de estudiantes promovida por Robert Barry en Halifax en 1969 para guardar un secreto –aunque lo que inicialmente sirvió para unir a esas personas derivó en un circuito cerrado fuera del cual la información no podía circular si quería mantenerse la integridad de la pieza. La oralidad también está presente en el planteamiento de los *Happenings* de Allan Kaprow o en trabajos de Francis Alÿs, en cuyos procesos incluye mecanismos propios del rumor, como el homónimo *El rumor* (1997), en el cual difundió una historia inventada en el municipio mexicano de Tlayacapan, que se extendió entre sus habitantes y acabó inserta en el imaginario de la localidad²⁰⁵. Igualmente, es destacable la investigación realizada por Ulises Carrión a propósito del chismorreio como forma de comunicación, a la que tituló *Chisme, escándalo y buenos modales* (*Gossip, Scandal, and Good Manners*, 1981) y que consistió en la difusión de «algunos chismes con ayuda de un grupo de *colaboradores activos* que darían seguimiento preciso de la transmisión del chisme en la ciudad», a partir de la cual elaboró una teoría del rumor que presentó a modo de conclusión en una conferencia en la Universidad de Ámsterdam (Carrión, 2014). Por otra parte, Roman Ondák se sirvió asimismo de la palabra hablada para realizar visitas guiadas en una galería vacía en Zagreb (*Guided Tour*, 2002). Más recientes son las llamadas «*performances de relevo*» (*relay performances*) de Alex Cecchetti, como *Summer is Not the Prize of Winter* (2012), en la cual el artista narra una historia a las personas asistentes, ilustrándola con varios objetos encontrados y adaptados,

204 *Infra* 4: «De la consistencia al indicio: agrafía, iconoclastia e impermanencia».

205 El rumor y la narrativa (*storytelling*) son recursos habituales en la obra de Alÿs, quien al respecto ha dicho: «Siempre trato de mantener la trama de un proyecto lo más simple posible, para que de esta forma el proyecto pueda ser contado como una historia, una anécdota, como algo que es posible transmitir de forma oral sin la necesidad de un soporte visual. Si el escenario es claro, si es coherente y relevante el soporte de la historia perdurará en el proceso de propagación oral, y la historia viajará por su cuenta, como un rumor» (en Museo Tamayo, s.f.). Sin embargo, Alÿs no se contenta con que los rumores que extiende permanezcan en el ámbito de lo oral; el objetivo es que estos finalmente den lugar a alguna prueba física que termine de afianzarlo como hecho verídico. El proceso descrito es el siguiente: «-El rumor es instigado verbalmente./ -El rumor es alimentado hasta que una evidencia física aparece como consecuencia del rumor./ -El rumor es difundido por uno o varios agentes verbales./ -El rumor intenta infiltrarse en una situación dad[a] sin añadir o sustraer ningún elemento físico» (en *Universes in Universe*, s.f.). En el caso de *El Rumor*, Andrés David Montenegro (2012) comenta: «Con cada salto de boca en boca, el protagonista anónimo de la historia comenzó a adquirir detalles particulares y dejó de ser una descripción abstracta para tener un género, edad y «fisionomía determinada» (...), además de una compleja historia que narraba su infortunada desaparición. El trabajo se materializó y culminó cuando la policía del lugar, preocupada por el paradero de aquel misterioso forastero, produjo un retrato hablado del supuesto visitante perdido».

para después pasarle el testigo a una de ellas, que será la siguiente encargada de recontar la historia y pasar el testigo a otra persona, proceso que se repite varias veces. La última de ellas, Cecchetti regresa como oyente para encontrar que la historia que contó ya no es la misma que al inicio²⁰⁶. En julio de 2013, en Barcelona, Luis Guerra desarrolló *Canto*, un proyecto basado en la memoria oral del barrio de Poble Sec para el cual invitó a los vecinos a compartir canciones desde sus balcones. En 2015, Xavier Le Roy presentó *Título temporal* (*Temporary Title*), una exposición en la que diferentes intérpretes desnudos se agrupan y desagrupan conformando paisajes en constante transformación con movimientos de tipo escultórico, animal, vegetal, mecánico, a la vez que algunos de ellos se acercan a los visitantes para conversar²⁰⁷. Otro ejemplo relacionado con la oralidad puede encontrarse en la reivindicación de Joseph Beuys de que su labor docente era su principal actividad artística:

Ser profesor es mi mayor obra de arte. El resto es el residuo, una prueba. Si te quieres explicar a ti mismo, debes presentar algo tangible. Pero, al cabo de un rato, eso solo tiene la función de un documento histórico. Los objetos ya no son importantes para mí. Quiero llegar al origen de la materia, al pensamiento que hay detrás de ella. Pensamiento, habla, comunicación –y no solo en el sentido socialista de la palabra– son las expresiones del ser humano libre (Beuys en Sharp, 1969, recogido en Lippard, 2004: 184-6).

Esta última afirmación puede relacionarse con el trabajo de Tino Sehgal en la medida en que muchas de las situaciones que desarrolla emplean el diálogo para tratar de abrir los espacios artísticos a la participación, al encuentro y, en cierto sentido, al ejercicio de la política (de la biopolítica)²⁰⁸. Por ejemplo, en *This exchange* (2002) los visitantes son preguntados en el punto de venta de entradas del museo si les apetece conversar sobre economía de mercado. En caso afirmativo, y tras varios minutos de intercambio, se les devuelve parte del importe de la entrada. En *This objective of that object* (2004) los intérpretes invitan a la discusión recitando al unísono: «The objective of this work is to become the object of a discussion» («El objetivo de esta pieza es convertirse en objeto de discusión»). De la respuesta del visitante depende si dicha discusión se produce o no. También en 2004, Sehgal presentó en Art Basel *This is competition*, una pieza ideada para las galerías Jan Mot (Bruselas) y Johnen + Schöttle (Colonia) conjuntamente, las cuales estaban presentes en la feria en *stands* contiguos. La particularidad de esta pieza es que los trabajadores de dichas galerías tan solo podían decir una palabra cada uno cuando hablaban con alguien, de modo que se veían forzados a colaborar para formar frases y poder mantener diálogos. En *This progress* (2006/2010) cuatro personas de diferentes generaciones conversan con los visitantes sobre la idea de progreso. En *This situation* (2007) se busca debatir con los visitantes a partir

206 La transmisión oral es un recurso habitual en el trabajo de Cecchetti. Aunque en esta ocasión solo se menciona esta pieza, pueden encontrarse más ejemplos en *infra* 3.4: «El momento expositivo».

207 <http://www.xavierleroy.com/page.php?sp=8c79ff109a28591aa1ff957e352c401b695a1bc0&lg=en>

208 *Infra* Anexo III.

de frases pronunciadas por los intérpretes, quienes les piden su opinión sobre esas afirmaciones para después incorporar sus comentarios al debate. La pieza *This is critique* (2008) busca estimular discusiones sobre el propio trabajo de Sehgal en un ejercicio de crítica instantánea. Y como último ejemplo cabe destacar *These associations* (2012), un trabajo en el que lo relacionado con lo comunitario y lo conectivo, e incluso lo ritual, se presenta más explícitamente en las actuaciones de los intérpretes, que, además de cantar al unísono y moverse por el espacio también de forma coral, intercambian historias personales con los visitantes, las cuales en ocasiones dan pie a conversaciones. Uno de los puntos de interés de *These associations* es que interroga sobre si aún sería posible, en un mundo enormemente tecnologizado, mantener los fundamentos de la comunicación no tecnológica²⁰⁹ –lo cual excluye a la escritura²¹⁰–, basada en la presencia, o mejor dicho, en la copresencia; en el intercambio de informaciones procedentes de la memoria de los cuerpos y no de las almacenadas en dispositivos ajenos a ellos; informaciones no regidas por el principio de utilidad, y a pesar de ello válidas para descubrir, manifestar e interpretar el mundo.

Las historias que pueden escucharse en *These associations* tienen que ver con sentimientos de pertenencia, de admiración, de llegada, de satisfacción o de insatisfacción, y proceden –en principio, pues no hay garantía de que todas sean verídicas– de las vivencias personales de los narradores. En cualquier caso, no es difícil identificarse o reaccionar emocionalmente ante ellas, e incluso sentir la necesidad de continuar la conversación preguntando por más detalles o compartiendo una vivencia propia similar o relacionada con el relato que se acaba de escuchar.

Por otra parte, el aspecto sonoro de la oralidad en el trabajo de Tino Sehgal está singularmente presente en el momento de la compraventa, ya que es así como esta se formaliza, sin firma de documento alguno. Como ha declarado el artista, este procedimiento es posible dado que un contrato oral es, a efectos legales, sonido (Tromp, 2011), y posee la misma validez que uno escrito.

Como puede comprobarse, los efectos de esta transmisión oral abarcan algunos de los aspectos señalados por Ong, como son la afectación corporal y la cohesión grupal, característicos de la oralidad ágrafa –aunque también de la oralidad en general.

Igualmente ágrafa y sin registro es la materialización del trabajo de Ian Wilson, que asimismo se efectúa a través de la comunicación oral. Participar en una discusión con Wilson provoca una unión intelectual temporal con él y con el resto de interlocutores; una

209 A partir de Heidegger (1966: 53), Sehgal lanza la siguiente pregunta: «Por tanto, preguntamos: aunque se haya perdido el antiguo arraigo, ¿no se puede crear un nuevo terreno desde el cual la naturaleza humana y todas sus obras puedan prosperar incluso en la era tecnológica?» [«Thus we ask now, even if the old rootedness is being lost, may not a new ground be created out of which humans' nature and all of their works can flourish even in the technological age?»]*.

210 Véase el epígrafe «La escritura es una tecnología» (Ong, 1982, en 2006: 87), en el que se afirma: «la escritura, era y es la más trascendental de todas las invenciones tecnológicas humanas. No constituye un mero apéndice del habla. Puesto que traslada el habla del mundo oral y auditivo a un nuevo mundo sensorio, el de la vista, transforma el habla y también el pensamiento».

consciencia compartida; un ejercicio mental que conduce a una experiencia difícil de traducir por otros medios. El componente visual aquí tiene mucho menos peso que la palabra hablada y que el pensamiento, y la copresencia es, de nuevo, una condición *sine qua non* para un conocimiento más profundo de la propuesta artística de Wilson.

Aunque *a priori* puede parecer que los tratamientos que Sehgal y Wilson hacen de la comunicación oral presentan rasgos de lo que Ong denomina «oralidad primaria» o sin escritura (2006: 43-62), esto no es del todo así, pues en ambos casos sus propuestas toman textos como base, o mejor dicho, están inevitablemente influidos por ellos. Ong llama

"oralidad primaria" a la oralidad de una cultura que carece de todo conocimiento de la escritura o de la impresión. Es "primaria" por el contraste con la "oralidad secundaria" de la actual cultura de alta tecnología, en la cual se mantiene una nueva oralidad mediante el teléfono, la radio, la televisión y otros aparatos electrónicos que para su existencia y funcionamiento dependen de la escritura y la impresión. Hoy en día la cultura oral primaria casi no existe en sentido estricto puesto que toda cultura conoce la escritura y tiene alguna experiencia de sus efectos. No obstante, en grados variables muchas culturas y subculturas, aun en un ambiente altamente tecnológico, conservan gran parte del molde mental de la oralidad primaria (2006: 20).

Ambos tipos de oralidad están presentes en *DIXIT* (2015-2016), una propuesta desarrollada por Play Dramaturgia en Madrid dentro del festival PhotoEspaña, la cual tomaba como punto de partida una realidad del ámbito de las artes en vivo: que la mayoría de las obras más celebradas es transmitida a través de relatos, pues ese es el único rastro que dejaron. Así lo explica el colectivo:

Somos herederos también de lo que no hemos visto. Algunas de las obras que más nos influyen no dejaron rastro más allá de la memoria de los vivos. A nosotros nos las han contado. El espectador de artes vivas es un narrador en potencia de la experiencia vivida, y el portador legítimo de un documento. Al compartirlo, genera un relato filtrado por su subjetividad, algo más cercano al testimonio que a la mera descripción. Ese momento, el de la narración, tiene cualidad escénica y genera a su vez un documento nuevo y así sucesivamente²¹¹.

DIXIT consistió en diferentes acciones que tuvieron como centro La Venencia, una taberna en el centro de Madrid en cuyo interior está prohibido hacer fotografías, de modo que lo que allí sucedió solo podía salir en forma de relatos transmitidos oralmente por quienes allí se reunieron –narradores reclutados a través de un cartel-anuncio colocado en el Metro de Madrid con una única información: «Este cartel traiciona el proyecto, no vamos a imprimir un sólo [sic] texto más. Se buscan narradores. playdramaturgia@(...).com». Para

211 <http://www.tea-tron.com/playdramaturgia/blog/playdramaturgia/>

quien quisiera conocer lo acontecido en la primera de las acciones, por tiempo limitado se puso a disposición pública un número de teléfono. Después se repitió la operación con los números de algunas de las personas que llamaron, que se prestaron a ello (narradoras en segundo grado, entre las que me incluía). En la fase siguiente, los números de teléfono facilitados servían únicamente para concertar una cita con cuatro personas que asistieron nuevamente a La Venencia: un taxista, dos peluqueras y un masajista. Cuando se solicitaban sus servicios profesionales, estas transmitían lo que recordaban de lo que Pablo Caruana, cronista de artes escénicas, les había relatado a partir de sus vivencias y conocimientos. El cierre del proyecto se produjo el 16 de enero de 2016 en la Nave de Motores de Pacífico (Madrid) con una reconstrucción de *These associations*, la pieza que Tino Sehgal desarrolló en 2012 en la Sala de Turbinas de la Tate Modern, realizada a partir de los relatos y descripciones de quienes allí la presenciaron. Estos testimonios fueron recopilados por quien aquí escribe y transmitidos posteriormente a los intérpretes que la reactivaron en la Nave de Motores.

Las figuras del cronista y del narrador ocupan un lugar destacado en el recientemente aludido texto «El narrador» (1936), en el que Benjamin reivindica la narración y la narratividad como formas de combatir la depauperación de la experiencia que a su juicio se estaba produciendo en la modernidad. Con un propósito similar, en *DIXIT*, estas figuras son reclamadas desde la oralidad –a través de intérpretes y escenarios propensos a la conversación circunstancial– como desencadenantes y revalorizadores de esa experiencia tan ligada a la comunicación de la tradición escénica. Pero se trata de una oralidad secundaria, en pleno contacto con la escritura, como puede apreciarse en el uso de tecnología telemática, en la presencia de un cronista y en la inspiración benjaminiana que atraviesa la propuesta.

La influencia del conocimiento de la escritura es igualmente notoria en el caso de Wilson, pues la complejidad teórica y analítica de sus *Discusiones* sería inviable en un contexto oral primario. Como explica Ong,

sin la escritura la conciencia humana no puede alcanzar su potencial más pleno (...). El conocimiento de [la escritura] (...) es absolutamente menester para el desarrollo no sólo de la ciencia sino también de la historia, la filosofía, la interpretación explicativa de la literatura y de todo arte; asimismo, para esclarecer la lengua misma (incluyendo el habla oral) (1982, en 2006: 23-4).

Precisamente, la conciencia ocupa un lugar central en el trabajo de Wilson, que pone de manifiesto lo antes referido. Este se ha ocupado de diversos tipos de conciencias relacionadas con fenómenos físicos o mentales tales como el tiempo, la propia comunicación oral, lo simultáneamente conocido y lo incógnito, y, finalmente, lo absoluto –que conforman los bloques en los que agrupa sus *Discusiones*–; conceptos y desarrollos sobre los cuales sería imposible disertar con amplitud de no ser por la existencia de la escritura y de la impresión. Y es que:

En una cultura oral, el análisis de algo en términos no mnemotécnicos (...), aunque fuera posible, sería una pérdida de tiempo, pues tal pensamiento, una vez formulado, nunca podría recuperarse con eficacia alguna; pero sí sería posible hacerlo con la ayuda de la escritura. No sería un saber duradero sino simplemente un pensamiento efímero, por complejo que fuera. (...) En una cultura oral, la experiencia es intelectualizada mnemotécnicamente (2006: 42).

De hecho, esto, junto con el alto grado de abstracción de las ideas tratadas, es lo que hace que la obra de Wilson sea tan huidiza y difícil de recuperar a través de la memoria al no haber ningún otro apoyo documental en forma de imágenes, anotaciones escritas, o grabaciones sonoras o audiovisuales. En este sentido, puede decirse que tanto Wilson como quienes, con él, se sirven de la oralidad desnuda y sin documentación para construir su trabajo, llevan hasta el extremo una estrategia que sí podría señalarse como cuestionadora de la visualidad –ese cuestionamiento que Guasch echaba en falta en el conjunto de prácticas conceptuales de los años sesenta (periodo en el que Wilson comenzó a experimentar con la oralidad)²¹².

Pero, aunque la obra de Wilson sea inabarcable mnemotécnicamente, al menos es rastreable a través de muchas de las fuentes escritas de las que se nutre para articularla. Son reconocidas y reconocibles, por ejemplo, referencias al *Fedro* de Platón o a la literatura derivada de la tradición védica. Otras fuentes, no obstante, las aportan los participantes en los diferentes diálogos, ampliando así el mosaico referencial de estas piezas, que Wilson, en ocasiones, incorpora y somete a debate en las *Discusiones* siguientes. Sea como fuere, es innegable que el trabajo de Ian Wilson toma como base imprescindible la escritura, aunque finalmente las conversaciones no sean documentadas en soportes estables. Esto demuestra que ya no es posible efectuar un regreso a la oralidad en los términos previos al desarrollo de la escritura; o, dicho de otro modo, que es imposible zafarse de la representación, algo que Schopenhauer ya había señalado en *El mundo como voluntad y representación* (1818) al afirmar: «El mundo es mi representación» –es decir, que «La representación es, al mismo tiempo, la forma del mundo y la consecuencia de pensarlo» (Carlos Vidal en Llano y Gutiérrez eds., 2001: 68)²¹³–, y de lo que Derrida ya se apercibió en 1971 (en 1994: 347-72). José Antonio Sánchez lo resume del siguiente modo:

En su lectura de Austin, [Derrida] observó que los “actos de habla” no pueden ser considerados como si no existiese la escritura. Pese a los lamentos de Sócrates en *Fedro*, la escritura se impuso como medio de comunicación y expresión en ausencia, y los modos de representación propios de la escritura no pueden ser ya borrados de una nueva

212 *Supra* 3.1.4.2: «Factores de influencia en la difusión de la documentación».

213 Más adelante, Vidal sostiene que «el fracaso de los adeptos a la “desmaterialización del arte” es “pensar ascéticamente que existe un exterior a la representación, al objeto o a la imagen» (2001: 73).

oralidad (en Pontbriand, 2014: 93-4).

No obstante, a pesar de los cambios que la escritura introdujo en la oralidad, es importante señalar que la existencia de la primera no elimina ni sustituye el carácter intangible y no visual de la palabra hablada. Respecto a la ausencia o reducción drástica de la visualidad en el acto oral frente a la escritura señalado anteriormente, Ong amplía su argumentación cuando explica que las palabras no pueden ser consideradas signos con independencia de un marco de pensamiento dado:

Jacques Derrida ha señalado que "no hay signo lingüístico anterior a la escritura" (...). Sin embargo, si se advierte la referencia oral del texto escrito, tampoco existe un "signo" lingüístico después de la escritura. Aunque desencadena potenciales inimaginados de la palabra, una representación textual, visual, de una palabra no es una verdadera palabra, sino un "sistema secundario de modelado" (*cfr.* Lotman, 1977). El pensamiento está integrado en el habla y no en los textos, todos los cuales adquieren su significado mediante la referencia del símbolo visible con el mundo del sonido. Lo que el lector ve sobre esta página no son palabras reales, sino símbolos codificados por medio de los cuales un ser humano apropiadamente informado puede evocar en su conciencia palabras reales, con sonido real o imaginario. Es imposible que una grafía sea más que marcas en una superficie, a menos que un ser humano consciente la utilice como clave para palabras enunciadas, reales o imaginarias, directa o indirectamente.

A la gente de una cultura caligráfica y tipográfica le parece convincente pensar en la palabra, en esencia un sonido, como un "signo", porque "signo" se refiere fundamentalmente a algo percibido de manera visual. *Signum*, que nos dio la palabra "signo", significaba el estandarte que una unidad del ejército romano llevaba en alto como identificación visual; etimológicamente, el "objeto al que se sigue" (raíz protoindoeuropea, *sekw*— seguir). A pesar de que los romanos conocían el alfabeto, este *signum* no era una palabra escrita con letras sino una especie de enseña o imagen dibujada, como un águila, por ejemplo.

(...) Nuestra complacencia al pensar en las palabras como signos se debe a la propensión —quizás incipiente en las culturas orales pero muy pronunciadas [sic] en las culturas caligráficas y aún más marcada en las tipográficas y electrónicas— a reducir toda sensación y, en realidad, toda experiencia humana a equivalentes visuales (1982, en 2006: 78-9).

En síntesis, las ideas vertidas por Ong en el fragmento anterior podrían resumirse de la siguiente manera:

Palabras habladas = *sonidos* (sucesos; elementos naturales, vinculados a su contexto inmediato).

Palabras escritas = representaciones visuales de las habladas (cosas –especialmente en su versión impresa²¹⁴–; elementos artificiales, desconectados de su contexto inmediato).

De modo que, si se considera la preponderancia de lo visual en la vida contemporánea, se identificará otra de las diferencias existentes entre ambas formas de comunicación, que reviste especial interés para este estudio: la cuestión de la legitimidad. A pesar de que ya se ha señalado que ninguna forma documental puede ser considerada plenamente objetiva, en lo relativo a la oralidad –específicamente, a la memoria corporal– y a la escritura, la balanza suele inclinarse en favor de la segunda de manera casi automática. Ello se debe en gran parte a que lo mnemotécnico, por inestable y por tratarse de un proceso interno, ha perdido peso frente a métodos de conservación y registro más duraderos, unitarios y accesibles externamente –como se ha visto, es la externalización, el distanciamiento, lo que recurrentemente se ha considerado garantía de objetividad. También, conectado con lo anterior, responde a que la memoria raramente es considerada documentación por derecho propio –al contrario, se la considera manchada de subjetividad. Y, en tercer lugar, a que todo lo que no es visual con frecuencia genera desconfianza por no ser directamente demostrable.

Pero un breve repaso retrospectivo permite comprobar que la escritura, y, por ende, lo visual, no adquirió legitimidad de manera inmediata. Ong remite a los análisis que Michael T. Clanchy realizó a finales de los años setenta sobre la escritura en el ámbito administrativo de la Inglaterra de los siglos XI y XII, en los cuales demuestra que entonces era esta la que suscitaba recelos²¹⁵:

Antes del uso de documentos, comúnmente se utilizaba el testimonio colectivo oral para fijar, por ejemplo, la edad de los herederos feudales. (...) Los testigos eran *prima facie* más creíbles que los textos, porque era posible cuestionarlos y obligarlos a defender sus afirmaciones, mientras con los textos esto no podía hacerse (...) (Ong, 1982, en 2006: 97-8).

Es decir, que durante siglos fue la dimensión auditiva y no la visual la principal manera de relacionarse intelectualmente con el mundo:

214 «La impresión sugiere, mucho más de lo que jamás lo hizo la escritura, que las palabras son cosas. (...) [La impresión] Marcó profundamente la palabra misma en el proceso de manufactura y la convirtió en una especie de mercancía. (...) Pese a las conjeturas de muchos estructuralistas semióticos, fue la impresión, no la escritura, la que de hecho reificó la palabra y, con ella, la actividad intelectual (...)» (2006: 118).

215 Un indicio de que esta situación se prolongó durante siglos es esta anécdota que relata José Manuel Lucía Megías (Díaz de Quijano, 2016) acerca de la corte de Felipe II de España, a la cual se conocía como «la corte de la Letra» por la importancia que en ella se concedía a la documentación escrita en los asuntos jurídicos y administrativos.

Más que la visión, el oído había dominado de manera significativa el mundo intelectual de la Antigüedad, incluso mucho después de que la escritura fuera profundamente interiorizada. La cultura del manuscrito en Occidente permaneció siempre marginalmente oral. Ambrosio de Milán captó la disposición anterior en su *Commentary on Luke* (iv. 5): "La vista es a menudo engañada, el oído sirve de garantía." En Occidente, durante todo el Renacimiento la producción verbal más enseñada fue la oración y quedó implícitamente como el paradigma básico para todo discurso, tanto escrito como oral. El material escrito era secundario al oído de maneras que hoy en día nos parecen excéntricas. La escritura servía principalmente para recircular el conocimiento al mundo oral, como en los debates universitarios medievales, para leer textos literarios y de otro tipo ante grupos (...), y para leer en voz alta incluso al hacerlo a solas. Por lo menos tan tarde como el siglo XII en Inglaterra, incluso la revisión de las cuentas financieras escritas todavía se hacía oralmente, mediante su lectura en voz alta. Clanchy (...) describe la práctica y señala el hecho de que aún se manifiesta en nuestro vocabulario: incluso en la actualidad hablamos de "auditorías", es decir "escuchar", los libros de cuentas, aunque en realidad lo que un contador hace hoy en día es examinarlo por medio de la vista. Antes, la gente que conservaba residuos de la influencia oral podía entender mejor cuando escuchaba que cuando veía, aunque se tratara de cifras (2006: 118-9).

(...) la transición de la oralidad a la escritura fue lenta (...). En la Edad Media, los textos se utilizaban mucho más que en la antigua Grecia y Roma, los profesores disertaban sobre textos en las universidades, y sin embargo nunca ponían a prueba por escrito los conocimientos o la habilidad intelectual, sino siempre por medio del debate oral, costumbre que siguió practicándose de manera cada vez más disminuidas [sic] hasta el siglo XIX y que hoy en día aún sobrevive como vestigio en la sustentación de la tesis doctoral (...). A pesar de que el humanismo del Renacimiento inventó el moderno saber textual y dirigió el desarrollo de la impresión con tipos, también prestó oídos otra vez a la antigüedad y así imbuyó nueva vida a la oralidad. (...)

En la Antigüedad clásica occidental, se daba por sentado que un texto escrito valioso debía y merecía leerse en voz alta, y la práctica de leer los textos en voz alta continuó, comúnmente [sic] con muchas variaciones, a través del siglo XIX (...) Añorando todavía la antigua oralidad, el siglo XIX creó concursos de "oratoria" que intentaban volver a un estado prístino los textos impresos empleando una esmerada habilidad para memorizar los textos palabra por palabra, y recitarlas de tal manera que sonaran como producciones orales improvisadas (...).

La retórica misma fue trasladándose, gradual pero inevitablemente, del mundo oral al mundo de la escritura (2006: 114-5).

No obstante el actual estado de cosas, el regreso a una oralidad sin registro visual tal como proponen ciertos planteamientos artísticos actuales como los que se han señalado, aun cuando dicha oralidad está inevitablemente influida por la escritura, no debe ser

menospreciada ni desatendida.

La oralidad no es un ideal, y nunca lo ha sido. Enfocarla de manera positiva no significa enaltecerla como un estado permanente para toda cultura. El conocimiento de la escritura abre posibilidades para la palabra y la existencia humana que resultarían inimaginables sin la escritura. (...) Sin embargo, la oralidad no es desdeñable. Puede producir creaciones fuera del alcance de los que conocen la escritura; la *Odisea* es un buen ejemplo. Asimismo, la oralidad nunca puede eliminarse por completo: al leer un texto se le "oraliza". Tanto la oralidad como el surgimiento de la escritura a partir de la oralidad son necesarias para la evolución de la conciencia (Ong, 1982, en 2006: 169).

Desprovista del imperativo de archivar información, de memorizar fielmente, esta oralidad secundaria permite a la mente «ocuparse de la especulación nueva» (Ong, 1982, en 2006: 47) y dar lugar a desarrollos y experiencias de gran calado. Al mismo tiempo, hace una llamada a la comunión, a que las personas se junten y compartan vivencias, a que intercambien y creen lazos interpersonales e intersubjetivos. A través de esta copresencia, los participantes devienen documentos vivos, constructores de otro tipo de memoria, tan legítima y atravesada por la subjetividad como otros modos de registro visuales y más estables. Se trata, en definitiva, de la puesta en práctica de una forma de comunicación básica y connatural al ser humano, que es trascendental en muchos sentidos y que abre la puerta a la exploración de otras múltiples potencialidades expresivas.

3.2 IM/PERTINENCIA DE LA DOCUMENTACIÓN

Desde que las prácticas en vivo han adoptado en sus planteamientos técnicas como la fotografía, el vídeo, la grabación sonora u otras más complejas, no solo como forma de documentar sus actividades sino como modo de expandir sus posibilidades de acción –es posible montar propuestas escénicas sin intérpretes, empleando únicamente técnicas audiovisuales; o dar espectáculos en los que músicos, cantantes y bailarines sean hologramas; o realizar acciones artísticas utilizando mecanismos similares–, la idea de «artes en vivo» ha cambiado inevitablemente: ya no puede hablarse de «presencia», de «corporalidad» o de «efimeridad» siempre en los mismos términos, ni mucho menos conviene desear un regreso al momento anterior a esta situación. De igual modo, tampoco es conveniente pretender que todas las propuestas empleen estos recursos; de hecho, son muchas las que no lo hacen y aún mantienen en algunos casos las nociones de presencia, corporalidad y efimeridad tradicionalmente atribuidas a estas expresiones artísticas.

Los avances técnicos no solo han supuesto un aumento significativo de las posibilidades de estas prácticas, sino que también han influido en ellas de manera análoga a como la escritura afectó –y afecta– a la oralidad. La documentación es una técnica más en

este sentido, y, a tenor de lo desarrollado previamente, también pueden achacársele efectos similares de expansión y de influencia sobre estos procedimientos. Como tecnología, como recurso, la documentación puede ser tan necesaria como prescindible, pero ello dependerá del planteamiento específico de cada propuesta o de la intención de sus autores.

En este apartado se recogen, a modo de síntesis, aquellos aspectos representativos de las principales posturas frente a la documentación, extraídos de discusiones teóricas y declaraciones de artistas y otros profesionales que han reflexionado sobre su papel y su pertinencia en el ámbito de las prácticas artísticas en vivo.

3.2.1 LA NECESIDAD DE DOCUMENTAR



Fig. 6: Viñeta de Pablo Helguera (2010). Cortesía del artista.

Como ya se ha visto, el principal argumento de quienes abogan por la necesidad de la documentación está alimentado por un deber consciente de servicio para con futuras generaciones de públicos –sean críticos, historiadores, conservadores del patrimonio o no especializados. Recuérdese cómo Auslander extraía de la documentación de *Photo-Piece* de Acconci que solo a través de esta el artista asumía su responsabilidad con un público (2006: 6), una conclusión estrechamente vinculada con la declaración que este hizo a David Rosenberg en 1971 (recogida en Lippard, 2004: 345-6).

De esa actitud comprometida se espera una lógica ampliación de los públicos a los que puede llegarse a través de la documentación, como es la intención expresada y compartida por Kirby, Mangolte, Marsh, Etchells, Newson (DV8) o Valcárcel Medina, según se refería previamente²¹⁶. Las opiniones de los anteriores se apoyan también en el reconocimiento de una necesidad basada en el hecho de que, por lo general, la atención que reciben las manifestaciones de vanguardia de este tipo es inicialmente minoritaria; así como de una prevención ante la falta de distancia crítica, que no permite determinar la influencia que estas podrían llegar a tener con el paso del tiempo. Por otra parte, hay expresiones que nunca llegan a ser hegemónicas, lo cual no debería ser impedimento para que sean reconocidas como manifestaciones culturales genuinas y relevantes. José Antonio Sánchez, a este respecto, hablaba de responsabilidad en términos de obligación ineludible (en Pontbriand, 2014: 99).

Precisamente, las posiciones no hegemónicas suelen encontrar en la documentación un importante aliado como herramienta de autorrepresentación y como forma de ganar *presencia* –en este sentido, conviene no olvidar que las artes de acción han sido tradicionalmente minoritarias. Es indudable que gracias a ella pueden extender su ámbito de acción y llegar a más personas con mayor facilidad, pues son conscientes de que, según sea la intención, el alcance de la mera la acción corporal no es suficiente, como ya advirtió Ong a propósito de la oralidad. En una conversación en la que se abordó el asunto de la *performance* en la España de los años ochenta y noventa, Jaime Vallaure le reconocía a Óscar Abril Ascaso: «[el hecho de que algo sea poco conocido o esté escasamente documentado] me da un poco de rabia, ya que rompe la transmisión generacional. Y provoca que te vuelvas a encontrar ahora ante situaciones que ya habían sido tratadas anteriormente, y muchas veces de forma más interesante» (VV. AA., 2014: 46). Resulta fácil comprender, entonces, que la documentación fuera y sea un recurso tan habitual entre los artistas que se encontraban y se encuentran operando en los márgenes –bien de forma deliberada, bien circunstancial o bien porque se encuentran al inicio de su trayectoria– para justificar y presentar su actividad. Y no solo entre artistas, sino también entre teóricos, investigadores y estudiosos, quienes en muchos casos no tienen otra forma de contacto con esos trabajos. Por ejemplo, Amelia Jones (1997) reconoce no haber presenciado en directo muchas de las acciones sobre las que escribe, y reclama la importancia de la documentación en ese sentido²¹⁷; postura a la que Auslander

216 *Supra* 3.1.4.2: «Factores de influencia en la difusión de la documentación».

217 En el mismo texto, Jones argumenta, a partir de las «Notas sobre el índice» de Rosalind Krauss, que el documento y la acción son interdependientes: «El evento de *body art* necesita la fotografía para confirmar que ha ocurrido y la fotografía necesita de este evento como un “anclaje” ontológico de su indicialidad» [«The body art event needs the photograph to confirm its having happened; the photograph needs the body art event as an ontological “anchor” of its indexicality»] (1997: 16)**. En opinión de Auslander, esta afirmación permite justificar que pueda escribirse sobre acontecimientos que no se han presenciado con una autoridad similar que quienes sí estuvieron: «Aunque esta formulación cuestiona el estatus de la *performance* como el evento originario al sugerir la dependencia mutua entre esta y el documento (la *performance* es originaria solo si está

se adhiere por identificación (Auslander, 2006: 2). En una ocasión, el autor comenzaba un artículo relatando:

Me enfrento a la peculiar tarea de escribir sobre dos exposiciones virtuales. Solo son virtuales en relación con mi posición en el tiempo y en el espacio: una ocurrió hace cuatro años y ya no está disponible y la otra aún no se había inaugurado cuando empecé a escribir sobre ella. Ambas estaban en el Migros Museum für Gegenwartskunst, un sitio que nunca había visitado y que se encontraba en un país que no es el mío. Aunque son exposiciones recientes, mi relación con ellas se define por la distancia tanto temporal como espacial, como la de un historiador o, mejor aún, la de un arqueólogo que intenta construir un sentido sobre lo que fueron estos eventos, de qué trataban o cómo fue haberlos visto, a través del estudio de los artefactos que produjeron. Los propios artefactos –declaraciones, fotografías y vídeos de artistas y conservadores– tienen relaciones diferentes con las exposiciones: mientras que algunos son conceptuales y precedieron a los eventos reales, otros son documentales y registran lo que ocurrió. Mi propia relación aparentemente anómala con estas exposiciones en realidad puede ser especialmente apropiada, dado que ambas se centraban en el tema de representar cosas que son intrínsecamente efímeras (por un lado, el sonido y la música y, por otro, la danza y el movimiento corporal) en, y mediante, sólidas instalaciones escultóricas directamente presentes. Mi tarea es abordar estos eventos ausentes y las obras de arte que contienen en el medio permanente de las palabras sin haberlos experimentado directamente.

Ya hice algo así anteriormente. En 2009 publiqué en Internet un análisis interpretativo de *The Collectors* –la contribución de Elmgreen & Dragset a la Bienal de Venecia de ese año– basado exclusivamente en documentación fotográfica y en vídeo. Como alguien acostumbrado a escribir con frecuencia sobre la *performance*, es muy raro que analice obras que solo haya experimentado de esta manera. Y aunque mi ensayo sobre Elmgreen & Dragset puede resultar indistinguible de otros trabajos míos sobre la *performance*, para mí fue un ejercicio autoconsciente de exploración de las implicaciones de una postura teórica sobre su documentación (incluyendo música grabada) que he estado desarrollando desde 2005 en una serie de escritos entrelazados y solapados de los que el presente texto es la última entrega (2010: 270-1)**²¹⁸.

documentada), reafirma el estatus de la fotografía como punto de acceso a la realidad de la *performance* –una postura en la que Jones insiste, pues es el argumento que utiliza para defender sus propios escritos sobre *performances* que nunca ha visto en persona (una situación que comprendo perfectamente)» [«While this formulation questions the performance's status as the originary event by suggesting the mutual dependence of performance and document (the performance is originary only insofar as it is documented), it also reaffirms the status of the photograph as an access point to the reality of the performance, a position on which Jones must insist since she argues it to defend her own practice of writing about performances she never saw in the flesh (a situation with which I am in complete sympathy)»] (2006: 2)**.

218 «I am faced with the peculiar task of writing about two virtual exhibitions. They are virtual only in relation to my position in time and space: one occurred four years ago and is no longer available; the other had not yet opened when I started to write about it. Both were at the migros museum für

Al igual que Jones y Auslander, André Breton escribió uno de los textos más importantes sobre el *Gran vidrio* sin siquiera haberlo visto, y Ulf Linde llegó a realizar una de las copias autorizadas por Duchamp de esta obra sin haber contemplado la original (Davila, 2010: 88). De un modo similar, en su proyecto *Ghosts*, Sophie Calle sustituye los vacíos que dejaban en los museos piezas temporalmente prestadas por descripciones facilitadas por el personal de esos museos, que la artista transcribía.

Por último, desde el punto de vista institucional, la documentación es necesaria como forma de preservar un patrimonio que de otro modo no se puede poseer o almacenar. No obstante, plantea dificultades ya que no todos los artistas la conciben y contemplan de la misma manera: mientras para unos la documentación es inseparable de la pieza²¹⁹, para otros constituye una pieza independiente; por otra parte, hay artistas que la consideran un simple derivado con carácter meramente testimonial. En consecuencia, no existe un único

gegenwartskunst [sic], a place I have never visited in a country that is not my own. Even though these exhibitions are recent, my relationship to them is defined by distance, both temporal and spatial, like that of an historian or, better, an archaeologist who seeks to construct a sense of what these events were, what they were about, what it was like to have seen them, by digging into the artifacts they throw off. These artifacts —curatorial and artist's statements, photographs, videos— themselves have various relationships to the exhibitions: whereas some are conceptual and preceded the actual events, others are documentary and record what happened. My own seemingly anomalous relationship to these exhibitions may actually be singularly appropriate, given that both focused on the issue of representing things that are intrinsically ephemeral (sound and music on the one hand, dance and bodily movement on the other) in and through solid, immediately present sculptural installations. It is my task to address these absent events and the artworks in them in the permanent medium of words without having experienced them directly.

»I have done something like this before. In 2009, I published online an interpretive analysis of *The Collectors*, Elmgreen & Dragset's contribution to that year's Venice Biennale, based solely on photographic and video documentation. As someone who writes frequently on performance, it is hardly unusual for me to analyze work I have experienced only in this way. And while my essay on Elmgreen and Dragset may be indistinguishable from my other discussions of performances, it was for me a self-conscious exercise in exploring the implications of a theoretical position concerning performance documentation (including recorded music) I have been developing since 2005 in a series of interlocking and overlapping writings, of which the present text is the latest installment».

219 Auslander cita la opinión de Gina Pane respecto del papel de la documentación en su trabajo: «"Crea la obra que el público verá después. De modo que el fotógrafo no es un factor externo, está situado solo unos centímetros más allá de mí dentro del espacio de la acción. ¡A veces hasta tapa la visión [del público]!"» [«"It creates the work the audience will be seeing afterwards. So the photographer is not an external factor, he is positioned inside the action space with me, just a few centimeters away. There were times when he obstructed the [audience's] view!"»]. Y prosigue: «Por tanto, está claro que obras arquetípicas de *performance* y *body art* como las de Burden y Pane no fueron *performances* autónomas cuya documentación complementa y permita el acceso a un evento originario. Más bien, los eventos fueron organizados para ser documentados tanto como para ser vistos por un público» [«It is clear, then, that such archetypal works of performance and body art as Burden's and Pane's were not autonomous performances whose documentation supplements and provides access to an originary event. Rather, the events were staged to be documented at least as much as to be seen by an audience»] (2006: 3)**.

procedimiento para el tratamiento de la documentación o, en su defecto, de las piezas de este tipo que forman parte de las colecciones de estos entes; dicho tratamiento dependerá particularmente de las intenciones que cada artista haya manifestado a propósito de su trabajo.

3.2.2 PROBLEMAS DE LA DOCUMENTACIÓN

(...) representar una performance solamente con la documentación es «disecar» los hechos.

Esther Ferrer^P.

Además del anterior, la documentación presenta otros aspectos problemáticos que la han situado en el centro de numerosos debates. Uno de los más frecuentemente aludidos tiene que ver con la imposibilidad de garantizar su objetividad; idea que ya ha aparecido anteriormente. Como conclusión se extrae que a partir de la documentación no puede obtenerse un conocimiento completo de los acontecimientos que representa, pues el documento ofrece una visión parcial, fragmentada y subjetiva de estos (O'Dell, 1997; Brown, 2005). Cuando Jaime Vallaure explica: «Lo que se espera de una imagen no es nunca jamás lo que se obtiene. / Lo que se destila de la palabra nunca es exactamente lo que se piensa. / Y sin embargo el verbo es mucho más fiel al cuerpo aun siendo sólo aire suspirado» (VV. AA., 2013: 100), está apelando a que el corporal –el oral, concretamente– es un soporte más afín al de la acción a pesar de sus limitaciones.

En relación con la objetividad, Corina MacDonald, a partir de las teorías de Suzanne Briet, señala que el contexto es lo más difícil de documentar ya que forma parte de lo que Michael Polanyi (1966) denomina «conocimiento tácito», el cual define como aquella «información sensorial o conceptual que no puede expresarse en palabras, pero que aporta la base para el entendimiento de algo» (2009: 61)*. La autora concreta que este tipo de información –referida principalmente a la intención artística y al contexto sociocultural en el que se inscribe la pieza– es el más valioso a la hora de preservar obras de arte de soporte variable, y generalmente se obtiene directamente de los artistas –a través de entrevistas, instrucciones dadas por ellos, correspondencia personal, documentales, formularios tipo elaborados por las instituciones²²⁰, etcétera– (2009: 62)²²¹. En consecuencia, MacDonald

220 Concretamente, MacDonald hace referencia al «Variable Media Questionnaire, una herramienta» para «documentar aspectos intangibles de la obra incorporando perspectivas diversas junto a información sobre la intencionalidad artística o los efectos y comportamientos de la obra» (2009: 61)*. Para más información, véase: <http://variablemediaquestionnaire.net/>; y Depocas, Ippolito y Jones eds., 2003.

221 Gunnar Heydenreich, restaurador y docente en el Cologne Institute of Conservation Sciences, ha afirmado asimismo que las entrevistas con los artistas son un procedimiento de importancia capital para la conservación de este tipo de obras de arte, y defiende para ello la aplicación de

concluye que la documentación, desde la definición aportada por Briet, ha dejado de ser un concepto estable por cuanto es una práctica socialmente construida, dependiente de muchas variables, y recalca, como Rinehart, la importancia que la partitura –las instrucciones provistas por los artistas– tiene en los procesos de investigación centrados en propuestas artísticas de soporte inestable (2009: 63).

Por todo lo dicho, es claro que la documentación no solo es un apoyo para las tareas de investigación; paradójicamente resulta también problemática en lo referido al contexto. Al entender de Philip Auslander (2006: 6)**:

El objetivo de la mayor parte de la documentación de *performance* es hacer que el *trabajo del artista* sea accesible para un público más amplio, no reflejar la *performance* como una "realización interactiva" con contribuciones de igual importancia por parte de un público y unos *performers* específicos reunidos en unas circunstancias específicas. En la mayoría de los casos, los académicos y los críticos utilizan la información de testigos presenciales para determinar las características de la *performance* y no la contribución del público al evento; los análisis sobre cómo un público determinado percibió una *performance* determinada en un momento y lugar determinados, y qué significado tuvo para ellos, son escasos. En ese sentido, la documentación de *performance* forma parte de la tradición de las artes plásticas de reproducir las *obras* más que de la tradición etnográfica de capturar *eventos*²²².

Esta laguna contextual se comprueba en el hecho de que el público muy raramente es documentado con el mismo nivel de detalle que la acción artística (2006: 6), de lo cual Auslander deduce que, aunque puede que la presencia de un público y su interacción con la acción sea importante para los artistas, esta es meramente incidental desde el punto de vista de la documentación. De ahí también que las reconstrucciones sean a menudo problemáticas o fallidas cuando son planteadas como una documentación cercana a lo etnográfico; pero no obstante interesantes como ejercicio de acercamiento, de interpretación y de intersubjetividad.

Otro de los problemas identificados se encuentra expresado en la hipótesis tomada como punto de partida del presente capítulo, que indicaba que la documentación había llegado a ocupar el lugar del objeto final desde el momento en que este se volvió inestable o

metodologías empleadas en otros campos, como, por ejemplo, la antropología (Tromp, 2011).

222 «The purpose of most performance art documentation is to make the *artist's work* available to a larger audience, not to capture the performance as an "interactional accomplishment" to which a specific audience and a specific set of performers coming together in specific circumstances make equally significant contributions. For the most part, scholars and critics use eyewitness accounts to ascertain the characteristics of the performance, not the audience's contribution to the event, and discussions of how a particular audience perceived a particular performance at a particular time and place and what that performance meant to that audience are rare. In that sense, performance art documentation participates in the fine art tradition of the reproduction of *works* rather than the ethnographic tradition of capturing *events*».

casi inexistente, desembocando en un regreso al centralismo de lo tangible y, por ende, de lo fácilmente manipulable y vendible; en otros términos: controlable. En consecuencia, se tiende a interpretar que el hecho de que ciertas propuestas efímeras o inestables recurran a la documentación es un modo de forzar su adaptación a las convenciones institucionales y de obtener validación artística (Jones, 1997: 13), cuando se supone que dichas propuestas surgieron en oposición a esos modelos. A este respecto, José Antonio Sánchez explica que «La conversión del trabajo inmaterial en mercancía (conversión del artista en marca) afecta al núcleo de resistencia de la performatividad, tanto en su versión manifestativa como en su versión realizativa» (en Pontbriand, 2014: 105). Por ello, basándose en algunas de las ideas desarrolladas por Santiago López Petit en *La movilización global* (2009), propone el anonimato, la adopción de una «personalidad flexible», como estrategia frente a la fetichización del nombre (de la autoría), frente a su control a manos del mercado y de las instituciones; una estrategia reminiscente de las tácticas preconizadas por Debord para la Internacional Situacionista.

Ya se ha hablado de los usos de ciertos formatos documentales como herramientas de control social por ser considerados fidedignos, lo cual influyó durante un tiempo en la idea de que los registros fotográficos artísticos son testimonios igualmente probos de los hechos que reflejan. Diversas aproximaciones, no obstante, demostraron desde la práctica la falacia de este argumento. Piénsese en los registros fallidos por imposibles de Huebler y de Barry – en el caso de este último, sirvan como ejemplo las imágenes de *Inert Gas Series* (1969)–; en la convicción de Smithsonian de que la fotografía impone un punto de vista; o en trabajos como *Two Inadequate Descriptive Systems* (1974-5) de Martha Rosler, en el cual el propio título pone en evidencia la imposible objetividad de los dos sistemas de representación empleados, la fotografía y el lenguaje, incapaces de captar con exactitud la realidad a la que se refieren. También cabe mencionar aquí el trabajo de Joan Fontcuberta, cuyo empleo de la fotografía transita por los terrenos de lo verídico y lo verosímil retando a la mirada y a las atribuciones que por defecto se hacen al medio²²³. En su caso, tanto los modos de presentación como el envoltorio institucional que sirve de marco para sus proyectos juegan un papel significativo en su recepción, lo cual apunta una vez más a la importancia de considerar el contexto y la intención como aspectos inseparables de la obra. Como puede comprobarse, son muchas las visiones y posibles aplicaciones de la documentación, de modo que los problemas implícitos en la praxis documental pueden ser vistos como tales o como oportunidades favorables según el enfoque del trabajo.

En una entrevista con Lucy Lippard en 1971, Robert Morris aportaba su punto de

223 Piénsese, por ejemplo, en proyectos como *Herbarium* (1982), *Fauna* (1989), *Sputnik* (1997) o *Sirenas* (2000). El propio artista ha afirmado que con su trabajo se pregunta «por qué creemos más en la palabra escrita que en la dicha, por qué los museos otorgan impresión de certeza a los materiales que exponen y otros lugares no, por qué hay plataformas que tienen más verosimilitud que otras. Mi quehacer insta un escepticismo activo. Pretendo colaborar a que la gente sea precavida; a que haga funcionar su sentido común, en definitiva» (Antón, 2007).

vista sobre la documentación, aludiendo a algunos de los asuntos hasta ahora mencionados:

L: Cada uno tiene una visión diferente de la documentación. ¿Cómo consideras tú la documentación de una obra y la obra misma? La idea de Heizer parece ser la aceptación del hecho de que nadie verá su obra salvo las pocas personas que se puedan permitir un viaje a Nevada. **M:** Yo no siento lo mismo. No quiero hacer cosas tan alejadas. Les da una connotación que no me gusta. Es como un peregrinaje religioso hacia el arte. Me parece lo mismo poner la obra en un museo, solo que en este caso es al aire libre. Como esa obra que hice en Vensen, en Holanda: me gustaba el lugar porque la gente podía llegar hasta allí, me gustaba en la medida de que, si hago algo físico, quiero que se experimente tal como es. Para mí es importante que esté *allí* y esté disponible. Otras cosas, como la obra de dinero o algunas de mis primeras obras, acabaron como fotografías. Pero quitar la obra y sustituir deliberadamente su existencia por una fotografía no ha sido nunca mi método de trabajo. [...] Las fotografías funcionan como una clase especial de signos. Se da una extraña relación entre su realidad y su artificialidad. [...] Una de las cosas que hacen es dar, al mismo tiempo, demasiada información y demasiado poca (2004: 360-1).

A continuación, Lippard señala otro de los problemas habitualmente asociados a la documentación: su potencial para transformar la realidad a través de la reescritura de su recuerdo:

Ves una cosa día tras día durante un tiempo y piensas que la conoces muy bien. Luego ves la fotografía y es totalmente diferente. Tu memoria falla justo en el punto en el que la fotografía sustituye a tu memoria. Cinco minutos antes de ver la fotografía recuerdas una situación de tal y tal manera. En el mismo segundo en que ves la fotografía, *eso* se convierte en recuerdo y todo lo demás, la realidad, se esfuma. La gente en lugar de vivir a través de la realidad acaba viviendo a través de sus recuerdos fotográficos (2004: 362).

Efectivamente, la memoria es falible, de modo que, como archivo o como generadora de documentación, entraña problemas, muchos de ellos compartidos con el resto de soportes documentales, a saber: la subjetividad, la reducción de la experiencia y la transformación de la experiencia –en su caso, debido a su variabilidad. Asimismo, presenta problemas propios como son la inestabilidad y, especialmente, la inasibilidad.

Como se ha señalado a propósito de la memoria, otro modo en que la documentación también transforma la realidad es a través de su reducción, en este caso a un soporte bidimensional; una idea que ya apareció con anterioridad a propósito del retardo (Duchamp, Huebler) que se produce al trasladar la experiencia directa a un formato supuestamente más limitado. En el caso del vídeo, esto se ve agravado a pesar de que, en apariencia, ofrece una representación más completa y más verídica de la realidad por incluir movimiento y sonido. En palabras de Catherine Elwes: «Más que con cualquier otro medio, estamos

momentáneamente convencidos de estar presenciando el momento de creación» (2005: 12)^{*224}. Sin embargo, al igual que la fotografía, el vídeo es un soporte bidimensional –aunque no estrictamente, si se tiene en cuenta la capacidad expansiva del sonido– y, por lo tanto, en opinión de autores como Elizabeth Zimmer, de un reductor de la experiencia –hay quienes, añadiendo más dificultad, ven simultáneamente en el vídeo la salvación y la muerte de las artes en vivo– (Reason, 2006: 73). Asimismo, además de la bidimensionalidad, el vídeo presenta otras desventajas, como el hecho de que sean necesarios aparatos de reproducción para poder visionarlo –lo cual lo convierte en un soporte menos inmediato–, por no hablar de los problemas de obsolescencia e incompatibilidad de los formatos, que dificultan más su conservación.

En el caso de la fotografía, la crítica a la bidimensionalidad se vio singularmente reflejada en el litigio mantenido entre el Museo Schloss Moyland de Kreis Kleve (Alemania oeste), depositario de la mayor colección de obras de Joseph Beuys del mundo, y Eva Beuys, viuda del artista y custodia de su legado, quien reclamó a la institución la retirada de una serie de fotografías que documentan la acción *El silencio de Marcel Duchamp está sobrevalorado* (*Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet*), realizadas por Manfred Tischer en 1964. En su opinión, aquella documentación no respetaba la acción original ya que suponía una transformación de «la dinámica en estática». La acción se había realizado en directo en la televisión alemana, y de ella no queda más rastro que las fotografías de Tischer, a quien Beuys había autorizado para hacerlas. En 2009, un tribunal de Düsseldorf falló a favor de la agencia de protección de propiedad intelectual VG Bild-Kunst, prohibiendo la exhibición de estas fotografías por infringir los derechos de autor de Beuys y por considerarlas una «deformación inadmisibles de la obra original». Finalmente, en 2013 y tras un proceso de apelación, la sentencia quedó revocada. La letrada Anke Schierholz declaró al respecto:

Es incuestionable que si fotografías una obra se trata de una “adaptación” de la pieza. Por eso tienes que liquidar los derechos de autor del fotógrafo y los de la adaptación [del artista]. (...) A partir de ese momento los artistas están en manos de sus documentalistas^{**225}.

El último aspecto problemático que se tratará en este apartado es la prioridad ontológica que generalmente se atribuye a la acción frente a la documentación, es decir, la mayor importancia concedida al acontecimiento en directo sobre la representación de este, la cual la relega a un papel subalterno. En su conocido texto «‘Presence’ in Absentia:

224 «More than with any other medium, we are momentarily convinced that we are witnessing the moment of creation».

225 «It’s unquestionable that if you photograph a work, it’s an ‘adaptation’ of a piece. You therefore have to clear the copyright of the photographer but also the copyright of the adaptation [from the artist]. (...) The artists are now in the hands of these documentarists». Véase «Beuys show can go on» (Anónimo, 2013).

Experiencing Performance Through Documentation», Amelia Jones quiso refutar esta idea equivocada, por la cual suele pensarse que la acción desnuda, en vivo, no tiene carácter de representación como en cambio sí lo tiene la documentación: «La historiadora del arte Kathy O'Dell sostiene con gran agudeza que, precisamente por utilizar sus cuerpos como material principal, los artistas performativos o corporales subrayan “el estatus representacional” de su obra en vez de confirmar su prioridad ontológica» (1997: 13)*²²⁶. Dicho de otro modo: aunque la acción se lleve a cabo una sola vez, es indudable que se trata de una operación simbólica, esto es, de una representación.

El acercamiento ontológico de la observación directa (en presencia) de un acontecimiento a aquella obtenida de su documentación (en ausencia) zanja en gran medida todo debate basado en la oposición de ambas formas de experiencia. No cabe duda de que ni una ni otra pueden garantizar un conocimiento exhaustivo de un hecho específico cualquiera, de modo que se hace necesario abordar la cuestión desde otros puntos de vista no fundamentados en el binarismo²²⁷, teniendo en cuenta las palabras de George Didi-Huberman, quien en una ocasión señaló que, de forma inevitable, «algo se pierde continuamente en todo» (en Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 2015)*²²⁸.

Tabla 1: Principales limitaciones atribuidas a los formatos documentales en comparación con la presencialidad del acontecimiento en vivo:

Acontecimiento en vivo (percepción directa)	-Subjetividad -Mediatización (filtrado a través de los sentidos)
Fotografía (imagen estática)	-Trasposición a un soporte bidimensional (reducción de la experiencia) -Subjetividad (del documentalista/observador) -Mediatización
Audiovisual (imagen dinámica)	-Trasposición a un soporte bidimensional (reducción de la experiencia) -Subjetividad (del documentalista/observador) -Mediatización
Documento sonoro	-Elimina el componente visual (reducción de la experiencia)
Texto	-Subjetividad (de quien escribe/lee)

226 «The art historian Kathy O'Dell has trenchantly argued that, precisely by using their bodies as primary material, body or performance artists highlight the "representational status" of such work rather than confirming its ontological priority».

227 *Infra* 3.3: «Fenomenología de la documentación: un espacio más de presentación».

228 «something is lost all the time in everything».

Reconstrucción (reposición del acontecimiento)	-Subjetividad -Mediatización -Imposibilidad de repetición exacta
Palabra hablada	-Subjetividad -Mediatización

3.2.3 PRESCINDIR DE LA DOCUMENTACIÓN.

La tercera de las posturas aquí analizadas es la que reviste mayor interés para esta investigación. Por una parte, la ausencia de documentación de un acontecimiento transitorio, teniendo en cuenta el momento actual de flujo constante de información y de imágenes, pone en alto riesgo su pervivencia ya que limita enormemente su difusión y, además, dificulta su conservación. Sin embargo, como se ha señalado anteriormente, la falta de documentación, desde lo mínimo, activa otras posibilidades en absoluto negativas si se plantea de forma deliberada y coherente.

De las razones aducidas por quienes descartan la documentación de sus procesos efímeros, la más frecuente suele ser la reivindicación del presente como su tiempo de vigencia propio; es decir, en el caso de las artes de acción, la reclamación de una vuelta a «la especificidad del medio», o mejor dicho, a las motivaciones que sirvieron de impulso a estas expresiones en sus primeras etapas: la oposición al espectáculo, a la fetichización del objeto artístico y al cubo blanco, o razones políticas como las apuntadas por Anne Marsh (2008: 15), de orden feminista, ecologista, antinuclear y antibelicista. En el antes citado vídeo «Marina Abramović: Documenting performance» (en Museum of Modern Art, 2010), la artista declara que el arte de acción «solo tiene sentido si es en directo», tanto para el artista como para el público –una afirmación que choca con el uso habitual de registros en su trabajo. Para Peter Brook, esto también es aplicable al teatro:

es un evento para ese momento en el tiempo, para ese [público], en ese lugar –y ya no existe. Desapareció sin dejar rastro. No había periodistas ni fotógrafos. Los únicos testigos fueron las personas que estaban presentes y el único registro es lo que retuvieron, que es como debería ser en el teatro (en Reason, 2006: 11)*²²⁹.

En el caso de la artista Irene Izquierdo, esta ha comentado a propósito de la elusión del espectáculo que cuando provoca situaciones en contextos sociales trata de evitar la

229 «is an event for that moment in time, for that [audience], in that place –and it's gone. Gone without a trace. There was no journalist; there was no photographer; the only witnesses were the people present; the only record is what they retained, which is how it should be in theatre».

documentación para no generar una sensación de espectacularidad²³⁰. Y, por su parte, Tino Sehgal justifica su rechazo a la documentación tanto desde el ecologismo y la sostenibilidad enfocados hacia la minimización de la producción y transformación de materiales como por el lado de que su trabajo únicamente tiene sentido como experiencia. Con todo, existen posturas críticas respecto a la espectacularidad de sus piezas y a otros asuntos de corte ético en lo referido a las personas que las realizan.

Aunque, como puede apreciarse, algunas de las motivaciones mencionadas se han mantenido, otras han cambiado e incluso se ha dado la aparición de nuevos factores. Con el paso del tiempo, el arte de acción ha ganado presencia en el ámbito institucional y, tal como se ha apuntado, ha recibido numerosas influencias por contacto con otros entornos y disciplinas, que han acrecentado sus horizontes de maneras muy fructíferas. Su relación con las instituciones ha afianzado sus vínculos con la documentación, los cuales fueron fortaleciéndose especialmente a partir de finales de los años sesenta. Pero este hecho no quita que sigan existiendo planteamientos más radicales y próximos al espíritu de los primeros artistas de acción, que abogan por la inseparabilidad del arte y de la vida –lo cual implica una elusión del espectáculo e independencia del cubo blanco– y por la ausencia del componente comercial. No obstante, dichos planteamientos no siempre evitan producir documentación, justamente porque cuentan con tener un escaso radio de alcance y porque de esa forma pueden justificar su actividad posteriormente. En cambio, los que sí lo hacen no se preocupan por justificarse: desde su punto de vista, su práctica se legitima a sí misma solo con tener lugar.

El actual resurgir de lo vivo, de la experiencia en directo, destecnologizada, puede relacionarse fácilmente con una inmersión cada vez mayor en la economía de la experiencia, pero también con la precarización del sector artístico y de la vida en las sociedades tardocapitalistas como efecto de la crisis financiera mundial de finales de la primera década del siglo XXI. No es extraño que en esta situación se haya producido una revalorización del momento presente ante la falta de perspectivas de futuro. En momentos de incertidumbre y de cambio, como también ocurrió durante la década de los sesenta, suele aumentar la conciencia de lo perecedero y de lo inestable, y no es difícil encontrar iniciativas que reclaman la aceptación de su naturaleza efímera como respuesta a un sistema que se tambalea o con el cual no se siente una identificación. Douglas Huebler especuló con esta idea en la siguiente declaración que le hizo a Donald Burgy en 1971:

Me pregunto si ha habido alguna época en que el arte haya sido una manifestación de una cultura que no tenía motivos para creer que no iba a durar y podía, por tanto, alojar las formas artísticas como algo de valor cultural únicamente. La falta de permanencia tangible de muchas de las cosas que se están haciendo hoy día pueden ser la expresión de

230 «Normalmente trato de evitar la documentación porque no quiero crear una sensación de espectáculo para la gente» [«Normally, I try to avoid documentation because I don't want to create a sense of spectacle to people»] (en Innomind, 2011).

un gran pesimismo acerca de la supervivencia biológica (en Lippard, 2004: 353-4).

Pero asumir la naturaleza de lo perecedero también es, al margen de toda crisis, un argumento válido para quienes desarrollan un trabajo de esas características. Tómense como ejemplo las declaraciones de Isidoro Valcárcel Medina sobre que la acción artística estaba inicialmente separada de la acción documental²³¹, o las acciones sin registro realizadas en La Vaguada (Madrid) en 1993, en las que, además de Valcárcel, también participaron Los Torreznos y Alejandro Martínez. A este respecto, Óscar Abril Ascaso preguntaba, a propósito del accionismo español de los años ochenta y noventa, muy poco conocido, documentado e historiografiado²³², si este hecho puede ser considerado un fracaso o un triunfo por haber logrado mantenerse fuera del ámbito institucional (VV. AA., 2014: 46). Asimismo, son conocidas las posturas de Sergei Diaghilev, director de los Ballets Rusos, y de Loïe Fuller, quienes no permitían que sus espectáculos fueran filmados ya que consideraban que la escasa calidad de la cinematografía en aquella época no hacía justicia al trabajo de los bailarines; una crítica que décadas más tarde seguía vigente en declaraciones como la de Babette Mangolte, quien, a pesar de su formación como cinematógrafa –o precisamente debido a ella–, sostenía que la calidad del vídeo en los años setenta no era suficiente para mostrar debidamente qué había ocurrido a quienes no habían estado allí, aunque sí reconocía su utilidad como instrumento de ensayo (Auslander, 2014: 26). Por supuesto, las circunstancias técnicas en la actualidad son sensiblemente diferentes.

Relacionado con la experiencia, otro de los motivos que pueden alegarse para prescindir de la documentación –que indistintamente podría emplearse en favor de esta– es que la forma de percibir y recordar un acontecimiento, sea directa o a través de documentación, no puede considerarse más o menos subjetiva dependiendo de la manera en que se produzca ese acercamiento. En la opinión de Philip Auslander, la experiencia que una persona puede tener a través de documentación «no es intrínsecamente inferior a la experiencia de alguien que “realmente estuvo allí”» (2010: 276-7)*.

La tercera razón para descartar la documentación del proceso artístico encuentra su explicación en aquellas posturas que oponen resistencia a la productividad. Retar a esta exigencia de la lógica capitalista supone también retar a la configuración institucional –marcadamente burocratizada– y mercantil del sistema artístico, pero sobre todo implica mezclar el arte y la vida hasta la confusión, de manera que no puedan influir en ellas criterios como «útil» o «provechoso», generalmente empleados para conferir valor, dignidad y validez al trabajo. Como ya se ha visto a propósito de los trabajos de Ian Wilson y de Tino Sehgal, renunciar a la productividad –en referencia a la producción de algo estático, estable o tangible– permite que aflore otro tipo de relaciones espaciales, temporales e incluso

231 *Supra* 3.1.6: «¿Documentación o presencia? El gran relato de la inmediatez de la experiencia y la mediatez de la representación».

232 Aunque existen estudios que han querido subsanar esta realidad, como la tesis doctoral de Fernando Baena (2013), titulada *Arte de acción en España. Análisis y tipologías (1991-2011)*.

personales a nivel de interacción o de intercambio de información. Entre ellas, la activación de la oralidad a través de la circulación de relatos que mantienen y enriquecen la vida de los acontecimientos; relatos que son acontecimientos en sí mismos y, a su vez, generadores de otros acontecimientos. Así lo expresaba Yoko Ono (2000: s.p.)* en una carta a Maciunas fechada en 1964:

Querido George:

La intención que subyace en la mayoría de mis obras es que se difundan de boca en boca; por lo tanto, no tienen partituras. Este recurso es muy importante, porque el cambio gradual que se produce en la obra a través del boca a boca también forma parte de la pieza. Paik me ha sugerido que te envíe una obra mía que le gusta y que es una de las obras cuya difusión se ha hecho de boca en boca. Le he estado dando bastantes vueltas, porque Paik tenía razón en sugerir esta pieza, dado que también es una de las pocas que resulta fácil de representar. Pero creo que no cambiaré de opinión en cuanto a que la pieza siga difundiéndose de boca en boca.....*

*en el presente texto no se incluyen obras que se difunden de boca en boca.

Dos años más tarde, Allan Kaprow manifestaba en su texto «The Happenings Are Dead: Long Live the Happenings!» (1966) su preferencia porque la «efectividad» de los *happenings* fuera medida, entre otras cosas, «por las historias que se multiplican», agregando: «En efecto, esto es rumor calculado, cuyo propósito es estimular tanta fantasía como sea posible, siempre y cuando conduzca por encima de todo lejos de los artistas y de sus asuntos» (en Kaprow y Kelley ed., 1993: 62)*²³³. Esa es también la motivación tras los rumores en la obra de Alÿs, aunque finalmente sus resultados sean conducidos de vuelta al contexto artístico y de forma física. Por su parte, Isidoro Valcárcel Medina explicaba en una declaración de 2014:

Se pueden hacer obras que bastan con ser contadas. Por ejemplo, te puedo contar que fui a un museo a hacer la cola para ver una exposición justo el último día antes de que acabase, el día del reventón. Llegué a las 9 de la mañana y fui dejando pasar a todo el que llegaba, de modo que siempre era el último, hasta que una empleada de la institución nos dijo que no hacía falta que hiciéramos más cola ya que no podríamos entrar. No tengo documentación ni casi espectadores. Simplemente llego y te lo cuento. Tú te lo crees, o no, lo cuentas a su vez, o no. Eso es para mí el conceptualismo hoy, que ha alcanzado una

233 «Instead, they would be measured by the stories that multiply, by the printed scenarios and occasional photographs of works that have passed on forever—and altogether would evoke an aura of something breathing just beyond our immediate grasp rather than a documentary record to be judged. In effect, this is calculated rumor, the purpose of which is to stimulate as much fantasy as possible, so long as it leads primarily away from the artists and their affairs».

sutileza extraordinaria. Hablo de la reducción al máximo del factor “obra”, no de su inexistencia. Eso no quiere decir que la obra deba ser exclusiva, ni que se no se haya hecho producido antes [sic]. A veces, revisas cosas ya hechas y les das un nuevo significado. Haces un refrito (en Espejo, 2015).

Las declaraciones de Ono, Kaprow y Valcárcel ponen de manifiesto uno de los efectos de la renuncia voluntaria a documentar en un formato estable, y es que prescindir de la documentación supone renunciar al control de la pieza; a la idea de que esta es un producto exclusivo o de consumo privado. La obra se reconoce así como un ente vivo, mutable y difícil de dominar –incluso para su autor–, al igual que la mayoría de los acontecimientos cotidianos, y no por ello ve mermado su potencial.

Otra razón empleada para justificar el descarte de la documentación es la comodidad. El motivo no es caprichoso: sin cámaras ni operadores, la acción puede transcurrir sin molestias ni interrupciones²³⁴, permitiendo la inmersión tanto de los intérpretes como del público. Sin embargo, la eliminación de la figura del documentalista no garantiza la desaparición de molestias o interrupciones provocadas, por ejemplo, por las cabezas de algunos integrantes del público, por toses, comentarios e incluso por la toma de fotografías o la realización de grabaciones aficionadas con cámaras u otros dispositivos móviles por parte de los asistentes. Pero, en el caso de acciones desarrolladas en ausencia de público o sin público convocado, realizadas en el devenir de lo ordinario o en ámbitos más privados, la documentación sí puede influir en el transcurso de los acontecimientos: por una parte, como indicaba Irene Izquierdo, puede servir para generar curiosidad por lo que está sucediendo – la presencia de cámaras suele llevar a pensar que lo que está siendo apuntado es digno de atención y, por lo tanto, invitar a mirar–; por otra, la conciencia de la documentación puede influir tanto en la naturalidad de los gestos de quien realiza la acción como en su grado de inmersión en el acto que está llevando a cabo.

Por todo ello, muchos artistas han defendido la memoria como forma de registro válida, tan legítima como otros soportes de carácter más duradero. Por ejemplo, Abramović (2010) se ha referido a la memoria del público como la documentación más valiosa; Valcárcel Medina también ha observado:

Conservar documentación es un trabajo que muchas, muchísimas veces excede a mi capacidad y a mi ánimo. (...) el asunto de la documentación no debe amargar la vida ni provocar incomodo. Yo he roto toda mi producción pictórica, porque mis casas, las casas donde he vivido nunca me hubieran permitido disfrutar de ellas si hubieran estado ocupadas por esos trastos. Y luego están los traslados de domicilio... La memoria propia, es la mejor fuente de documentación. Entre otras cosas (la economía, la facilidad, la comodidad, la proximidad...), porque, si falla, será porque no era necesario conservarla.

234 *Supra* 3.2.1: «La necesidad de documentar», nota 219, en la que Gina Pane menciona cómo en ocasiones el documentalista se interpone entre la acción y el público, impidiendo la visión.

En la memoria no existen cosas como la pérdida o el préstamo. Se tiene o no se tiene algo en el archivo según es útil y necesario o no lo es²³⁵.

Por último, la siguiente declaración de Xavier Le Roy sintetiza muchos de los aspectos señalados en este apartado:

No me interesa registrar o documentar, quiero decir, como *souvenir*, no como recuerdo, si se puede establecer esta diferencia, porque sé que la documentación se puede convertir en la obra, y este fue de algún modo el gran error del arte performativo en el ámbito del arte visual... a finales de los 60 y principios de los 70, cuando la obra de Marina Abramovic era el vídeo de la *performance*. Y las razones para hacer una *performance*, de algún modo se agotaron para mí, mejor hacer una película. Por tanto, para mí la obra es interesante por todo lo que acabo de decir, y esto es solo el 5% de todas las cosas que ocurren durante estas dos semanas en las que se desarrolla la muestra. Así que no hay manera de coleccionar, quiero decir, sí, se podría coleccionar, pero no veo el interés de hacer un documento a partir de ello. Dejar un rastro... ¿por qué no? Pero no estoy tan interesado en dejarlo. Quizá debería, o alguien debería hacerlo por mí. Pero es que además ahora, con todas esas tecnologías accesibles para todo el mundo, hay un montón de visitantes que, por supuesto, tienen una cámara o un teléfono que utilizan como cámara, y quizás la razón predominante de que acudan a la exposición es hacer fotografías, registrar. Y yo antes era mucho más... Con el trabajo en un teatro tengo bastantes sentimientos encontrados. Puedo detener una *performance* si veo que alguien está haciendo una fotografía del espectáculo y decirle: "por favor, ¿podría no hacer una fotografía?". Lo cual puede destruir la función a causa de esta persona. Así que, de algún modo, no podría soportarlo. No se trata de un paisaje o algo parecido. En la obra actual habrá gente haciendo fotografías, así que he tomado una especie de decisión: permitirlo. Vale, haced todas las fotografías y vídeos que queráis... Pero lo que el *performer* puede hacer... ellos deciden: si están incómodos... A mí no me gustaría, si estuviese en ese lugar diría lo mismo que cuando estoy en una *performance*, me acercaría a la persona y le diría: ¿sería tan amable de no hacerme una fotografía ahora? Lo señalaría. Pero dejo que cada uno decida si le molesta que alguien haga una fotografía, pueden acercarse y decirle "por favor, no la haga". Pero si les parece bien, pueden dejar que ocurra²³⁶.

235 <http://www.uclm.es/cdce/sin/sin1/valcar1.htm>

236 En: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 2012; transcrito de oído: «I'm not interested in recording or documenting, I mean, more as a souvenir, not as a memory, if one can make the difference like this, because I know that documentation can become the work, and this was somehow the big mistake with the art of performance in the field of visual art... end of the sixties and seventies, where the work of Marina Abramovic was the video of the performance. And the reason to do a performance was somehow then burned out for me, so you rather do a movie, then. So, for me the work is interesting in all what I just tell, and this is only 5% of all the things that happen during this two weeks that the show is going on. So there is no way of collecting, I mean, yes, you could collect, but I don't see the point of making documents of this. To leave a trace... why not? But I'm not so interested in leaving this trace. Maybe I should or maybe people should do it

En síntesis, tanto el acto documental como la ausencia de él dependen de múltiples variables, pero muy especialmente del planteamiento concreto de cada pieza. A este respecto, Miren Jaio, de Bulegoa z/b, en consonancia con las propuestas de Corina MacDonald, sostiene que «La mejor manera de conocer una obra que se resiste sistemáticamente a someterse a las convenciones e inercias institucionales y disciplinares pasa por tanto por invitar al artista a volver sobre ella» (VV. AA., 2013: 343). De esta manera se consigue mantener el sentido de la obra tal y como fue concebida; y, de paso, se profundiza en el conocimiento de aquellos modos de hacer para los que el objeto final no es el objetivo, como pregonan los intérpretes de una de las piezas de Tino Sehgal.

Una vez más, es por esto que las aproximaciones ontológicas al asunto de la documentación no son ni adecuadas ni suficientes para abordar la cuestión con amplitud. Las posturas binarias suelen reducir la problemática a un enfrentamiento entre aspectos que no son forzosamente opuestos ni incompatibles, de modo que es necesario que el acercamiento se produzca en términos más flexibles.

3.3 FENOMENOLOGÍA DE LA DOCUMENTACIÓN: UN ESPACIO MÁS DE PRESENTACIÓN

Los desarrollos teóricos de la fenomenología a lo largo del siglo XX propiciaron la aparición de otras miradas a preocupaciones con gran presencia en las prácticas artísticas, en especial las relacionadas con la performatividad. A partir de las ideas de Husserl, la aplicación de las perspectivas fenomenológicas contribuyó a la profundización en aspectos como la intencionalidad, la conciencia, la intersubjetividad, la experiencia, la participación, la temporalidad o la presencia, términos centrales que han aparecido repetidas veces a lo largo del capítulo. La creciente importancia de la acción y del cuerpo hizo que las teorías de Merleau-Ponty se convirtieran en un referente de gran calado, especialmente en el ámbito de las artes en vivo. De enorme influencia fueron asimismo sus desarrollos sobre la percepción, en los cuales el factor intencional es un elemento destacado. Su visión de la fenomenología

for me. But there's also now with these technologies that are available for everybody. You see, a lot of visitors they have of course a camera, or they have their phone that they use as a camera, and it's maybe the dominant access to the exhibition is to take pictures, is to record. And before I was much more... With the work in a theater I'm quite hot/cold with this. I can stop a performance in the middle if I see somebody taking a picture of the show and go to him: "Please, can you not take a picture?" Which, of course, may destroy the whole show because of this person. So I somehow could not stand this. It's not a landscape somehow, or something like this. For this work now there will be people taking pictures, so I sort of made a decision: to let it go. Ok, do as many pictures and film as you want... But what the performer can do... it's up to them: if they feel uncomfortable... I would not like, if I would be in this place I would say like I do in a performance: I would go to the person and say "can you please not take a picture of me now?" Signify it. But I let it up to each of them if they don't feel comfortable with somebody taking a picture, they can go to them and say "please, don't". But if it's ok for them, they can let it go».

fue adoptada y ampliada por numerosos autores, como Derrida en la década de los setenta o Butler en la de los ochenta²³⁷, cuyas ideas tuvieron igualmente un notable impacto sobre quienes han abordado los asuntos antes mencionados, bien desde la teoría o bien desde la práctica.

Sin embargo, no puede afirmarse que la fenomenología sea una teoría unificada susceptible de contenerse en una definición concreta o de aplicarse según un método específico (Grant, 2012: 11). Precisamente porque contempla la pluralidad de miras que conlleva la intersubjetividad, se aleja de la rigidez de otros enfoques analíticos, convirtiendo la meditación sobre la realidad en una tarea inacabable. La fenomenología es, en resumen, una forma de pensamiento «antes que una doctrina o sistema» (Merleau-Ponty, 1945, en 1994: 20-1), que toma su base en la experiencia del mundo según este se revela a los sentidos²³⁸. De ahí la dificultad de establecer un método, y de ahí que autores como Matthew Reason defiendan que se dedique una atención específica a cada caso particular. El enfoque fenomenológico es también identificable en el planteamiento de Reason cuando el autor distingue entre documentación y revelación. Mientras que a la primera le achaca una función esencialmente descriptiva –y cuestionable como única cualidad de una imagen–²³⁹, a la segunda la señala como una singular propiedad de la fotografía de acontecimientos por la cual la realidad se presenta ante la mirada de forma renovada. Recuérdese, por ejemplo, el doble carácter que atribuye a algunas de las instantáneas de Graham Brandon, que por un lado tienen voluntad de ser objetivas, pero por otro manifiestan puntos de vista tan próximos y detallados del acontecimiento que ninguno de los observadores presentes podría llegar a tener de no ser por ellas. Sobre estas fotografías, Reason dice:

Aquí está claramente representada la estética de la *revelación*: la cámara nos muestra el mundo de nuevo, un mundo que no es encontrado de forma pasiva sino construido de forma activa, enmarcado y transformado por el acto de la representación fotográfica. Esta "revelación" fotográfica es muy distinta de la "documentación": la imagen recortada y compuesta no solo documenta, sino que construye y revela el mundo de forma activa (2006: 121)**²⁴⁰.

237 Para una lista más extensa y detallada, consúltese Grant, 2012. No obstante, el autor no incluye a pensadores que se han aproximado a la fenomenología desde el lenguaje, como Wittgenstein, Austin o Searle.

238 Sin olvidar que «lo dado es (...) algo que tomamos por nosotros mismos» (Goodman, 1978, en 2013: 24).

239 A diferencia de Groys (2002), quien afirma de la documentación que esta es «fundamentalmente narrativa» dado que la narratividad es la única manera de recuperar lo irrepetible.

240 «Here the aesthetics of *revelation* is truly enacted: the camera showing us the world anew, a world that is not passively found but actively constructed, framed and transformed by the act of photographic representation. This photographic 'revelation' is importantly distinct from 'documentation': the cropped and composed image not merely documenting but instead actively constructing and revealing the world».

Por lo tanto, el tipo de revelación al que Reason se refiere es fruto de un acto «creativo», «intervencionista» y modificador de la realidad, que no reside solamente en la mirada del observador sino en el propio momento de construcción de la imagen. Visto así, el documento tiene una entidad propia que va más allá del aspecto testimonial. De esta idea de revelación se desprende una concepción performativa del documento, sea este fotográfico, videográfico, escrito o vivo, que entronca con la definición de fenomenología antes formulada, la cual en palabras de Husserl se sintetiza en la máxima «¡a las cosas mismas!» Yendo más allá, puede afirmarse que, de hecho, fenomenología y performatividad guardan una relación de equivalencia por el modo en que ambas establecen conexiones con el mundo²⁴¹; una aseveración que podrá ser comprobada más adelante.

Pero incluso si se toma la forma que Merleau-Ponty tiene de entender la fenomenología, equiparable a la concepción primaria de que la documentación es descripción, el imperativo husserliano sigue cumpliéndose. Afirma Merleau-Ponty que la fenomenología es, en esencia, una actividad descriptiva precientífica –«Se trata de describir, no de explicar ni analizar» (1945, en 1994: 8)–, lo cual, en otras palabras, supone un regreso «a las cosas mismas», pues describir es una de las formas básicas de entablar relación con estas. En el describir hay intención, conciencia y transformación inevitable; y, por ende, performatividad.

De modo que tratar los asuntos relacionados con la documentación desde enfoques estrictamente ontológicos supone limitar la cuestión a un ámbito excesivamente reducido, que sitúa al acontecimiento en una posición antagónica a la del documento producido a partir de este. Para Juan Albarrán, «Dejando a un lado el imperativo documental que se ha proyectado sobre el dispositivo fotográfico (...), la fotografía nos provee de una valiosa información sobre las condiciones fenomenológicas en que la performance tuvo lugar, al margen de que la acción fuese o no diseñada para ser fotografiada» (2012: 54). El autor considera asimismo que las

aproximaciones de cariz esencialista reducen la performance a una especie de evento autónomo, ajeno a toda contaminación disciplinar, como si el arte de acción pudiera o, incluso, debiera resistirse a toda costa a las dinámicas que gobiernan el mundo del arte (y del capital, en general) manteniendo una pureza contestataria basada en una efectividad práctica que prevalecería por encima de su capacidad para producir sentido en términos simbólicos (2012: 58-9).

No obstante, esta investigación quiere demostrar que eliminar la posibilidad de desarrollar un trabajo sin documentación, sea por las razones de resistencia enumeradas por

241 Recuérdese lo comentado por Anne Marsh sobre la experimentación que Merce Cunningham llevó a cabo con el vídeo y la danza (2008: 16). La autora señala a continuación otros ejemplos en los que «la cámara se convierte en parte de la experiencia fenomenológica tanto para el público como para el bailarín» (2008: 17)*.

Albarrán o por los motivos esgrimidos en el apartado «Prescindir de la documentación»²⁴², supone igualmente limitar otras potencialidades expresivas, no exentas en ningún caso de sentido o carga simbólica. El problema señalado por Albarrán solo reside, como apunta el autor, en los enfoques en extremo esencialistas:

Estas apreciaciones abrirían una brecha en apariencia insalvable entre obra y documento, entre performance y fotografía, y, en consecuencia, participarían de un proceso de mitificación de algunos elementos considerados por muchos inherentes a la performance (el factor presencia, su potencial desmaterializador, su condición efímera, etc). Para superar la escisión obra/documento y desmontar a su vez estos tópicos, cabría preguntarse, en primer lugar, en qué medida podemos hablar, a propósito de la performance, de una experiencia directa, inmediata, no-mediada (2012: 59).

Al igual que Reason, otro autor destacado por la atención que ha prestado a los aspectos performativos de la documentación es el ya mencionado Philip Auslander, quien en su libro *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* (1999) abordó la dicotomía «experiencia directa/mediada» desde el punto de vista de la *performance* y su documentación:

Rebatiendo las teorías enunciadas por Phelan durante los noventa, Philip Auslander ha tratado de despolarizar el binarismo simplificador que opondría lo no-mediado (la presencia, la interacción directa e inmediata) y lo mediado (representado, difundido a través de fotografías y otros medios de registro); lo performativo (capturado en un instante fugaz, espontáneo) y lo escenificado (teatral, puesto en escena para su reproducción y difusión). Para Auslander, la oposición entre lo directo-inmediato y lo mediatizado es cultural, histórica y temporal, no existiría una oposición ontológica entre ambos extremos²⁴³. Del mismo modo, el factor presencia, el encuentro de las presencias de artista y público, que a menudo prevalece a la hora de valorar una acción artística, habría sido construido, en parte, gracias a la documentación fotográfica. Es decir, la mitificación

242 *Supra* 3.2.3: «Prescindir de la documentación».

243 Se reproduce en el mismo lugar la nota del texto de Albarrán, que incluye una cita de Auslander (1999: 56) que se traduce a continuación**: «Yo sostengo que, históricamente, el directo es un efecto de la mediatización y no al contrario. Fue el desarrollo de las tecnologías de grabación lo que hizo posible percibir las representaciones existentes como directo. Con anterioridad a la aparición de estas tecnologías no había nada que pudiese considerarse así, y esa categoría solo tiene significado en relación a la posibilidad contraria. El antiguo teatro griego, por ejemplo, no era en directo porque no existía la posibilidad de grabarlo» [«I propose that, historically, the live is an effect of mediatization, not the other way around. It was the development of recording technologies that made it possible to perceive existing representations as live. Prior to the advent of those technologies, there was no such thing as live performance, for that category has meaning only in relation to an opposing possibility. The ancient Greek theatre, for example, was not live because there was no possibility of recording it»]. Sobre las controversias entre Phelan y Auslander, véase Dixon, 2007.

de la presencia en el ámbito de la performance ha sido paradójicamente fundamentada con ayuda de la fotografía (Albarrán, 2012: 59).

En un artículo posterior, Auslander se centra en el análisis de la documentación a partir de la contraposición de dos de sus vertientes –las mencionadas documental y escenificada, respectivamente– para posar la atención sobre sus aspectos performativos. Apoyándose en las teorías de Lee B. Brown (2005) a propósito de la fonografía, a la que señala como el equivalente «aural de la fotografía escenificada», concluye que «la relación crucial no se produce entre el documento y la acción sino entre el documento y su observador» (Auslander, 2006: 9)^{*244}. Es precisamente en esa relación donde Auslander considera que reside la autenticidad de la documentación:

Podría ser que nuestro sentido de la presencia, poder y autenticidad de estas piezas no se derivase de tratar el documento como un punto de acceso indicial a un evento pasado, sino de percibir el propio documento como una *performance* que refleja directamente el proyecto o sensibilidad estética de un artista y para el cual somos el público actual (2006: 9)^{**245}.

Por ello, y con el propósito de retar a la concepción de que la performance es la «causa» y el documento el «efecto», Auslander abandona las posturas binarias de los enfoques ontológicos (esencialistas) e historicistas para enfrentarse a la cuestión desde el punto de vista fenomenológico con el objetivo de profundizar en las relaciones entre documento y observador: «Lo que se necesita no es una ontología del documento sino una fenomenología de la relación que los observadores tienen de él; el proceso por el cual el evento (performance o exposición) se nos presenta a través de nuestro compromiso con los artefactos» (2010: 271)^{*246}. El autor equipara al documento con un enunciado performativo;

244 «the crucial relationship is not the one between the document and the performance but the one between the document and its audience». Esta relación documento-observador ya se encontraba presente en el trabajo que muchos artistas desarrollaron durante las décadas de los sesenta y setenta. Por ejemplo, Douglas Huebler «situaba su obra dentro del concepto de la gestalt, donde la obra de arte existe en relación directa con el observador y actúa como un enlace a y como parte de un continuo con el resto del mundo» (<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/douglas-huebler>). Y Frederick Barthelme comentaba acerca de su práctica: «En lugar de presentar información para que se perciba, gran parte de mi obra reciente sitúa el proceso de presentación-percepción en el individuo. (...) El «arte» o el «significado» de la obra no proviene directamente de la información representada, sino que se ha de inferir individualmente por parte de los miembros del público» (en Lippard, 2004: 213-15).

245 «It may well be that our sense of the presence, power, and authenticity of these pieces derives not from treating the document as an indexical access point to a past event but from perceiving the document itself *as a performance* that directly reflects an artist's aesthetic project or sensibility and for which we are the present audience».

246 «What is needed, then, is not so much an ontology of the performance document as a phenomenology of the audience's relationship to it, the process by which the event, whether a

de esta manera, evita la perspectiva ontológica que sitúa a la documentación en una posición subalterna. Desde este nuevo ángulo, el documento pasa a ser considerado un espacio más de presentación –y, como tal, un potencial proveedor de experiencias.

En este punto, conviene recordar que, en el marco de este estudio, la palabra «documento» no se refiere únicamente al soporte fotográfico, sonoro o audiovisual²⁴⁷, sino que admite otras acepciones que incluyen formatos vivos ligados al cuerpo, las cuales no entran en conflicto con la consideración de Auslander. Piénsese, por ejemplo, en lo señalado a propósito de los documentos orales a partir de lo expuesto por Walter J. Ong²⁴⁸. En ellos, la performatividad del habla y de la escucha actúa igual e indudablemente como activadora de experiencias.

Pero, ¿qué tipo de experiencias puede provocar un documento, además de la del acontecimiento que *revela*? Recuperar aquí la idea de revelación empleada por Reason puede ayudar a resolver este interrogante. Tanto si estuvo presente en el acontecimiento como si su primer contacto con él se produce a través de un documento, el observador se enfrenta al acontecimiento a través de un punto de vista ajeno a sí, del cual obitene una experiencia. «Como observadores, nuestra realización imaginativa de una acción a partir de su documentación no es un proceso de recuperación de información sobre algo pasado, sino la activación de una performance en nuestro presente, en la cual participamos» (Auslander, 2010: 271)*²⁴⁹. Para esta afirmación, Auslander toma como base el pensamiento desarrollado por Gadamer en *Verdad y método* (1960-1986), donde, entre otras, el filósofo despliega las tensiones entre intención, contexto, presencia e interpretación. En línea con Gadamer, Auslander reclama que la experiencia que se obtiene de un documento es una experiencia *en presente* marcada por el presente de quien lo observa, lo cual pone en evidencia la brecha contextual destacada por numerosos autores como uno de los problemas de la documentación²⁵⁰:

La comprensión de la obra que emerge de este compromiso será *nuestra* comprensión de ella como una obra contemporánea, no una reiteración de la comprensión del público

performance or an exhibition, discloses itself to us through our engagement with its artifacts».

247 *Supra* 3.1.1.1: «Documentación y registro» y 3.1.2: «Consideraciones preliminares a propósito de la documentación y el registro».

248 *Supra* 3.1.7: «Oralidad y escritura. Formatos documentales alternativos a la imagen».

249 «As audience, our imaginative realization of a performance from its documentation is not primarily a process of retrieving information about something that took place in the past, but the activation of a performance in our present, in which we take part».

250 No en vano suele hablarse del contexto como un elemento consustancial a la obra de arte: por ejemplo, Suzanne Briet (1951) afirma que esta se compone de *contenedor* (su infraestructura – amplificadores, cables, grabadores, interacción entre el espacio y el sonido, el movimiento de los visitantes por el espacio–, la cual permite que tomen forma el contenido y el contexto), *contenido* (la experiencia) y *contexto* sociocultural en el que se inscribe; y Richard Rinehart (2007), a partir de Briet, sostiene que el contenido y el contexto constituyen el fenómeno de la obra de arte. *Supra* 3.2.2: «Problemas de la documentación».

original. Visto de esta manera, la comprensión resulta ser un acontecimiento similar a una performance, que ocurre en el tiempo presente de una interacción específica entre un observador y un texto (por supuesto, entendido aquí en líneas muy generales). Se trata de un proceso que no produce ningún resultado final, ninguna “verdad” histórica en el sentido habitual, sino que es perpetuamente contingente e incompleto: “el descubrimiento del verdadero significado de un texto o de una obra de arte nunca se agota; es, de hecho, un proceso infinito” (2010: 274)*²⁵¹.

Esto podría contestar a la pregunta de si los acontecimientos artísticos pierden su sentido fuera de sus contextos históricos y culturales originarios (2010: 273). Desde el punto de vista del análisis fenomenológico de Auslander, el sentido se renueva constantemente –o se producen nuevos sentidos– como efecto de la interpretación –ese ejercicio desestimado por los documentalistas y teóricos objetivistas, que ahora es un método de obtención de conocimiento.

Finalmente, cabe señalar que esta forma de entender la documentación –esto es, la concepción de la documentación como un fenómeno– conlleva achacarle atributos prácticamente idénticos a los de la obra de arte o fenómeno artístico, lo cual implica situarla a un nivel muy próximo, o equivalente, al de esta, y confirma lo señalado con anterioridad acerca de las causas por las que la documentación en las artes ha ido cobrando una importancia creciente hasta nuestros días.

Después de lo expuesto, parece claro que la perspectiva fenomenológica ha contribuido a aligerar las tensiones entre la obra de arte y su documentación. Dicha perspectiva, en este sentido, se revela como una metodología –o un conjunto indeterminado de métodos– de gran utilidad en el análisis de aquellas propuestas en las que este estudio centra el interés, a las cuales es más problemático aproximarse desde los enfoques previos, de corte binario y, en consecuencia, más limitados. La fenomenología permite abordar cuestiones de importancia capital que atraviesan directamente a estas prácticas desde su planteamiento, pues prescindir de la documentación es, sin lugar a dudas, una postura artística que merece la misma consideración que la opción de no hacerlo. En penúltimo lugar, resta detenerse en otro de los puntos en los que se hacen manifiestos los conflictos entre las artes en vivo y la documentación o su ausencia: el que corresponde a su relación con el espacio de exposición.

251 «The understanding of the work that emerges from this engagement will be our understanding of it as a contemporaneous work, not a reiteration of the original audience’s understanding. Seen in this way, understanding proves to be a performance-like event that occurs in the present tense of a specific interaction between a beholder and a text (understood very broadly here, of course). It is a process that yields no final result, no historical “truth” in the usual sense, but is perpetually contingent and incomplete: “the discovery of the true meaning of a text or a work of art is never finished; it is in fact an infinite process”».

3.4 EL MOMENTO EXPOSITIVO

Como se ha visto con anterioridad, diversas iniciativas particulares e institucionales en los años sesenta y setenta marcaron la pauta para el tratamiento de la documentación artística en el contexto de la exposición²⁵². Estos modos de mostrar se han mantenido hasta el presente sin grandes variaciones, reforzados también por las convenciones en el tratamiento expositivo de la documentación en ámbitos como el archivístico. El conflicto entre el espacio de exhibición y las artes en vivo existe desde que estas propusieron una salida del primero para trasladar su práctica a entornos menos condicionados por lógicas institucionales o convenciones artísticas, y evitar así su distinción de lo ordinario. Sin embargo, esta indistinción concluye, general y paradójicamente, cuando dichas prácticas son devueltas al contexto artístico, con frecuencia en forma documental. James Collins (1971) señala la contradicción que esto supone cuando hace referencia a la adaptación de muchos trabajos de índole textual al espacio expositivo. Las ideas que vierte, no obstante, pueden ser perfectamente aplicables a la hora de hablar de las fricciones entre las artes en vivo y las convenciones operantes en el cubo blanco:

muchos artistas conscientes de la paradoja emplean el sistema de la galería únicamente como una forma de publicidad. Para otros, la colocación de su obra en situaciones con implicaciones culturales y estéticas tan fuertes como las de los objetos artísticos más alabados ha significado una especie de pirueta conceptual en su evolución. La razón es obvia, porque la retroalimentación de esta situación es física y visual, y explica el “exhibicionismo conceptual” de extender “materia legible” por las paredes y las mesas. (...) La idea de mostrar un ensayo sobre la pared, o una serie de “instrucciones para la percepción” o lo que sea, es una secuencia lineal, la relaciona directamente con la forma del arte anterior –la estructura serial– y quizás explique su manierismo “óptico y filosófico”. El nuevo trabajo no puede encontrar nunca su propia identidad cuando emplea unas “formas de presentación” que tienen “fijaciones” culturales y funcionales de artistas tan diversos como Nolan, cuyas pinturas invitan a un “viaje” retinal en toda su longitud, o Morris, en cuyas obras se “invita” al espectador a circular a su alrededor.

Posiblemente existe la paranoia de que avanzar muy lejos fuera de la línea de las reglas de juego existentes dejaría a la obra sin sentido. Esto alaga a la idea de que las reglas son inamovibles y necesarias; es el viejo argumento formalista con un disfraz diferente. Atenerse a las reglas (...) tiene sentido únicamente si el juego lo tiene. Lo que se ha planteado es si vale la pena jugar el juego, no cuánto tiempo vamos a intentar forzar las reglas. Mi opinión es que el juego ha cambiado, no se trata de un movimiento sintáctico interno previsible, como si pasamos del fútbol al rugby, que es un ejemplo

252 *Supra* 3.1.4.2: «Factores de influencia en la difusión de la documentación».

formalista. Coger el balón y correr con él es el mismo tipo de estrategia formalista que, por ejemplo, cambiar de pintar una banda a “caminar” por una banda (Long). No hay una diferencia significativa entre los dos actos. Hay “juegos” más complejos e interesantes a los que jugar. Si se usan las palabras como estrategia y como antídoto, es necesario aceptar todas las implicaciones y no buscar cobijo en el *status*, y al calor, de los sustentos conocidos (recogido en Lippard, 2004: 341-2).

La resignificación contextual implica, como se expuso en «Problemas de la documentación»²⁵³, adaptar o traducir la obra a un formato más convencional, zanjando de este modo el conflicto antes señalado. La documentación no resulta demasiado problemática para los espacios de exhibición porque, en sus diferentes formas, se trata de un espacio de representación controlado similar al de otros objetos artísticos al uso²⁵⁴, de manera que permite ser tratada en las mismas condiciones que estos sin necesidad de replantear sus propias convenciones. El reto, aún hoy, es dar con formas de proceder adecuadas para el tratamiento de aquellas propuestas que no se ajustan a la costumbre, manteniendo la intención con la que fueron gestadas. Así lo expresaba Seth Siegelaub en una entrevista con Patricia Norvell en abril de 1969:

las necesidades de presentación del trabajo, y otras cosas de esta naturaleza, tienen muy poco que ver con levantar paredes y ponerlas a disposición de los artistas, que es lo que hace una galería. (...) Pero, ¿sabes?, en la mayor parte del trabajo que se hace hoy en día, como el de Kosuth, por ejemplo, no hay en absoluto condiciones para el espacio. El espacio es totalmente irrelevante para la obra. Existe en el espacio a un nivel muy diferente. [Pausa] Por lo tanto, mi adopción de la necesidad de negociar y asesorar, de funcionar como intermediario esencialmente entre el artista y su presentación a la comunidad, un paso más allá de mí –se supone que en museos, lo que sea, publicaciones o editores– es fundamentalmente mi función (en Alberro y Norvell, 2001: 32)**²⁵⁵.

²⁵³ *Supra* 3.2.2.

²⁵⁴ Cuando se lleva a cabo una actividad artística existe un gran grado de incertidumbre respecto a cómo será su desarrollo, pues hay partes del proceso difíciles o imposibles de controlar. Tanto si dicha actividad desemboca en un objeto tangible como si genera documentación, el resultado es, indistintamente, un producto más o menos finito y controlable, y, por lo tanto, más fácil de manejar en, o adaptar a un contexto como el del cubo blanco. No obstante, esto no siempre es así. Sirva el ejemplo que se expone más adelante referido a la exposición *The Xerox Book* en la galería Paula Cooper en 2015.

²⁵⁵ «the needs for presentation of the work, and things of this nature, are quite a bit different than just putting up walls and making them available to artists, which is what a gallery does. (...) But, you see, much of the work being done today, like Kosuth's for instance, there's no condition for space at all. Space is totally ungermane to the work. It exists in space on a very different level. [Pause] So my adopting the need for dealing and consulting, functioning as an intermediary between essentially the artist and bringing it out to he community, one step beyond me –which is supposedly to museums, whatever, publications, or publishers– is essentially my function».

Las galerías o los museos empiezan a convertirse en algo estereotipado porque no están preparados para tratar con el arte que se hace hoy. Se adaptan y es otra vez vino nuevo en las botellas de siempre, ¿sabes? Pero creo que se está convirtiendo en algo muy evidente. Y, en cierto sentido, por eso he podido funcionar, porque creo un entorno que no tiene nada que ver con el espacio. No tengo relación con el espacio, no tengo esa carga. ¿Sabes?, dispongo de mucha más flexibilidad y obtendré aún más beneficios de ella el año que viene. (...) Si un hombre no forma parte de un arte que se ocupa del espacio –de la manera en que lo hace la escultura de cualquier tipo– sino fundamentalmente de las ideas, no necesita una galería para exponerlas (2001: 38)**²⁵⁶.

A pesar de estas declaraciones, en exposiciones recientes se continúa insistiendo en la presentación de propuestas en formatos alternativos según procedimientos tradicionales²⁵⁷. Tal es el caso de *The Xerox Book*, una muestra que la galería Paula Cooper de Nueva York organizó en 2015 tomando como punto de partida la publicación comúnmente así conocida que Seth Siegelaub y John Wendler editaron en 1968, de la cual se exhibía una copia. En una reseña de esta exposición, Tiernan Morgan (2015) escribió:

Sin embargo, el asunto clave es la exposición del propio *Xerox Book*, que solo sirve para agravar la decepción del espectador. Las primeras páginas de cada uno de los colaboradores del libro están herméticamente expuestas en vitrinas con tapa de cristal. El efecto es a la vez museológico y reverencial –cualidades que los defensores del arte conceptual buscaban evitar de forma activa. Toda la muestra va en contra del espíritu del libro, especialmente accesible. La fragmentación de las obras secuenciales es especialmente incongruente. ¿Por qué no mostrar todas las páginas? El proyecto se podría haber deconstruido y expuesto de diferentes maneras interesantes. En vez de eso, el libro se utilizó como pretexto para mostrar otra obra de los mismos artistas**²⁵⁸.

256 «Galleries or museums begin to become a cliché situation, because they're not equipped to deal with the art that's being made today. You know, they conform and it's new wine in the old bottles again. But I think that's becoming very obvious. And in a certain sense, that's why I've been able to function, because I create an environment that has nothing to do with space. I'm not associated with space. I don't have that load. You know, I have much more flexibility which I'll be taking greater advantage of in the next year. (...) If a man is not involved with art that concerns itself with space –the way, for instance, sculpture of any type does– but if a man is principally involved with ideas, well, you don't need a gallery to show ideas».

257 Recuérdese, a este respecto, el episodio de la exposición de los certificados de Ian Wilson en el Van Abbemuseum mencionado en *supra* 3.1.4.2: «Factores de influencia en la difusión de la documentación».

258 «The key issue, however, is the display of the *Xerox Book* itself, which only serves to compound the viewer's disappointment. The first few pages by each of the book's contributors are hermetically displayed in glass-topped cabinets. The effect is both museological and reverential – qualities that the proponents of Conceptual art actively sought to avoid. The entire display runs contrary to the ethos of the book, particularly ease of access. The fragmentation of sequential works

Esta inadecuación en el tratamiento de los formatos es aún más acusada cuando se trata de exhibir piezas artísticas en vivo, ya que en muchas ocasiones estas reciben el mismo tratamiento que los objetos (Jones en Pontbriand, 2014: 75). Marina Abramović apunta a este respecto que quizá parte de la responsabilidad la tengan los propios artistas –«de alguna manera, los artistas de los años setenta solo dejaron documentación y ninguna solución sobre cómo se podía convertir en algún tipo de proceso vivo» (en Museum of Modern Art, 2010)²⁵⁹–, algo que actualmente ella intenta subsanar a través del ensayo con diversos procedimientos, como la *reperformance*, desde el Marina Abramović Institute en Hudson (MAI Hudson). Pero, más bien, lo que ocurre es que la exposición no ha sido tradicionalmente un lugar de procesos sino de muestra de resultados, y esta es una herencia que en gran medida continúa arrastrando. Sin embargo, la situación está cambiando paulatinamente: además de la de Abramović, otras iniciativas recientes que exploran posibilidades expandidas de los formatos de exhibición han emprendido proyectos estrechamente relacionados con la performatividad –no solo la específica de las piezas que los integran sino la del propio acontecimiento expositivo²⁶⁰, que ahora se despliega en una variedad de actividades que, en conjunto, permiten particularizar en los diferentes procesos y discursos artísticos de maneras difíciles de lograr mediante una exposición al uso. Una de estas iniciativas es la agencia neerlandesa If I Can't Dance, I Don't Want to Be Part Of Your Revolution, fundada en 2005 por las comisarias Frederique Bergholtz, Tanja Elstgeest y Annie Fletcher con un enfoque orientado a la producción artística y al desarrollo de diferentes programas temáticos, que explora la performatividad en las múltiples expresiones del arte contemporáneo. Para la cuarta edición de su programa «Performance in Residence», invitaron a la oficina de arte y conocimiento bilbaína Bulegoa zenbaki barik a desarrollar un proyecto de investigación sobre la obra de Isidoro Valcárcel Medina, que, mediante una metodología de colaboración, cobró forma a través de conferencias, talleres, *performances* y la citada publicación *18 fotografías y 18 historias* (2013), actividades con las que Valcárcel reafirmó su postura ante la práctica del arte de acción al cambiar la palabra «Residencia» por «Resistencia»²⁶¹.

is particularly incongruous. Why not display all the pages? The project could have been deconstructed and displayed in a variety of engaging ways. Instead, the book has been used as a pretext to display other work by the same artists».

259 «somehow, all the artists in the seventies left just documentation and not any kind of solution of how this actually can turn into a kind of live process».

260 Son numerosas las propuestas que han hecho de la exposición un proceso en sí mismo o un lugar de trabajo equiparable al propio taller, como recientemente hizo Michael Beutler con su proyecto Moby Dick en el Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart de Berlín (del 17 de abril al 6 de septiembre de 2015; comisariado por Melanie Roumiguère).

261 *Supra* 3.1.5: «Formas de documentación a partir de los años setenta».

Por su parte, Bulegoa z/b inició su actividad en 2010 impulsada por Beatriz Cavia, Miren Jaio, Isabel de Naverán y Leire Vergara con el objetivo de alimentar la investigación, el debate y la reflexión en torno a la performatividad, el cuerpo y las estrategias de archivo, entre otras líneas de interés; labor que desempeñan mediante proyectos en colaboración con otros agentes e instituciones.

En el entorno institucional pueden apreciarse síntomas del giro performativo –en especial a partir del camino promovido por Tino Sehgal²⁶² o Xavier Le Roy–, no solo en los ejemplos antes mencionados de la Tate Modern –concretamente, el espacio The Tanks, dedicado a las artes en vivo, inaugurado en 2012– o el mencionado MAI Hudson –el instituto para las artes de acción que Abramović comenzó a gestar tras su retrospectiva en el MoMA en 2010, en el cual se pondrá en práctica el denominado por ella «método Abramović»–; también sirve el caso, más cercano y más temprano, del Centro Párraga de Murcia, activo desde 2005. Lo llamativo de esta institución dedicada exclusivamente a las artes en vivo es que, a diferencia de otras con las que comparte misión, esta adoptó el prodecimiento de no documentar las acciones artísticas que allí se desarrollan²⁶³.

En Móstoles, Madrid, el Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M) se ha ocupado de los asuntos de la performatividad desde propuestas expositivas como *Per/perform: cómo hacer cosas con [sin] palabras* (comisariada por Chantal Pontbriand en 2014), que contemplaba diversas formas de exhibir las piezas que integraban la muestra –instalaciones, talleres y acciones, algunas de las cuales se expandían por la ciudad–; o *La réplica infiel* (comisariada en 2016 por Nuria Enguita Mayo y Nacho París), en la cual se buscó desplegar las tensiones entre representación y realidad, igualmente haciendo uso de diferentes formatos de muestra. De esta exposición cabe destacar la pieza de Xavier Le Roy y Scarlet Yu, basada en la transmisión de historias, gestos y comportamientos dentro del espacio de exhibición con un mecanismo similar a las «performances de relevo» de Cecchetti²⁶⁴. Las dos muestras mencionadas incorporaron en su desarrollo los así denominados «días de intensidad», en los

262 De este artista merecen ser mencionadas las diferentes retrospectivas que se le han dedicado en los últimos años, a saber: *A Year at the Stedelijk: Tino Sehgal* (Ámsterdam, 2015), *Tino Sehgal* (Martin-Gropius-Bau, Berlín, 2015), *Carte blanche à Tino Sehgal* (Palais de Tokyo, París, 2016) o el proyecto específico que desarrolló en la plaza Jemaa el-Fna –designada patrimonio inmaterial de la humanidad– por invitación de la comisaria Mouna Mekouar, *Tino Sehgal à Marrakech* (BAM: antiguo Bank al-Maghrib, 2016), en el que adaptó algunas de sus piezas a la dinámica de este espacio público, caracterizada por la congregación en torno a la *halqa* o círculo mágico. En todas estas exposiciones, Sehgal intervino en el espacio únicamente a través de cuerpos, sin ningún tipo de elemento material adicional.

263 Este dato procede de una conversación con Javier Castro Flórez, responsable del Departamento de Arte de Acción del centro, el 7 de junio de 2014.

264 En otra propuesta titulada *Retrospectiva* (2012), Le Roy introdujo la coreografía en el espacio expositivo de la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona. En esta ocasión, dieciséis intérpretes realizaban movimientos extraídos de trabajos individuales del artista, realizados entre 1994 y 2010, con el fin de reflexionar sobre el uso, el consumo y la producción de tiempo.

cuales se sucedían actividades programadas tales como conferencias o acciones artísticas en diferentes lugares del centro. En 2013, el CA2M y La Casa Encendida lanzaron un programa conjunto de residencias dirigidas a artistas cuyo trabajo toma forma a través de la danza y el cuerpo, con el fin de que dispusieran de espacios en ambas instituciones para desarrollar sus investigaciones y exhibir sus propuestas. Asimismo, en 2015, el Museo Serralves de Oporto emprendió un evento anual llamado *The Museum as Performance*, comisariado por Cristina Grande, Ricardo Nicolau y Pedro Rocha, responsables respectivos de los programas de danza y *performance*, artes visuales y música de la institución. Y en 2008, la Kunsthalle St. Gallen y el Centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson coprodujeron el proyecto *Une Exposition Choréographiée*, comisariado por Mathieu Copeland, en el cual se invitó a ocho artistas –Jonah Bokaer, Karl Holmqvist, Philippe Egli, Jennifer Lacey, Roman Ondák, Michael Parsons, Michael Portnoy y Fia Backström– a escribir sendas piezas de danza –solo gestos– para ser interpretadas por tres bailarines, quienes las ejecutaron en el espacio vacío²⁶⁵. Estas iniciativas son un reflejo de la pujante presencia de la danza –y, en general, de las artes en vivo– en el museo, analizada por autores como Johannes Birringer («Dancing in the Museum», 2011) o Claire Bishop («The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA and Whitney», 2014).

Igualmente sintomática de esta tendencia es la exposición *An Imagined Museum* (2015-2017), una propuesta en colaboración entre la Tate Liverpool, el Centre Georges Pompidou y el Museum für Moderne Kunst de Frankfurt am Main, que toma como punto de partida un futuro distópico similar al descrito en la novela de Ray Bradbury, *Fahrenheit 451* (1953)²⁶⁶, en el que las obras de arte en estos museos –una selección de sesenta piezas realizadas con posterioridad a 1945– están a punto de desaparecer para siempre en 2052²⁶⁷. Ante tal

265 <http://www.laboratoiredegeste.com/spip.php?article186>

266 Este mismo título ha inspirado asimismo iniciativas afines como el Proyecto Fahrenheit 451, surgido de la Escuela de Lectura de Madrid (<https://personaslibro.com/>), o la red Human Library, iniciada en Copenhague en la primavera de 2000 (<http://humanlibrary.org/>).

267 «Los museos están bajo amenaza de cierre, lo cual reduce las oportunidades de que los artistas expongan su trabajo, así como las ocasiones en las que el público puede experimentar el arte. El arte está siendo eliminado de la vida pública: necesitamos encontrar urgentemente una forma de preservar esta herencia compartida para las generaciones futuras. (...) Las obras de arte subrayan lo que perderemos si no somos capaces de conservarlas en nuestra memoria. Les invitamos a unirse a nuestra comunidad y experimentar estas obras de arte para que ustedes, nuestros visitantes, puedan recordarlas y lleven sus argumentos, significados e importancia, al futuro aquí y en su recuerdo» [«Museums are under threat of closure, reducing opportunities for artists to exhibit their work, and leaving fewer occasions for the public to experience art. Art is being stripped out of public life: we urgently need to find a way to preserve this shared heritage for future generations. (...) The artworks highlight what we will lose if we fail to preserve them in our memories. We invite you to join our community, experiencing these artworks so that you, our visitors, can remember them, carrying their arguments, their meanings, and their importance into the future with you here and in your memory»] (Editor Mike, 2016)**.

pronóstico, los visitantes son invitados a memorizar estas obras para evitar su completa pérdida, y a ocupar su lugar en el espacio donde estaban expuestas para reproducirlas y reinterpretarlas mediante acciones corporales. La muestra se complementó con numerosas actividades públicas, como talleres formativos, conciertos, espacios de intercambio en la Red, y con una aportación de Dora García en forma de publicación titulada *The Mnemosyne Revolution*. La sustitución de obras por cuerpos se había dado previamente, por un lado, en la pieza *Gallery Space Recall* (2006) de Simon Pope, en la cual se invitaba a los visitantes a describir exposiciones de memoria mediante palabras o gestos, como si estuvieran recorriéndolas²⁶⁸; y, por otro, en dos citas artísticas de gran relevancia internacional, la Fiac de París y la Bienal de Venecia, que en sus ediciones de 2013 acogieron sendas propuestas de Alexandra Pirici y Manuel Pelmuș tituladas, respectivamente, *Bet* y *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale*. La primera consistía, como su título indica, en una apuesta cuyo reto era lograr vender en tres días versiones actuadas de treinta de los trabajos que se encontraban a la venta en la feria aquel año, por mil euros cada una, emulando la apuesta que el artista Raphaël Julliard hizo con el galerista de Ginebra Pierre Huber en 2005, en la que el objetivo era vender mil pinturas monocromas rojas realizadas por trabajadores chinos, a razón de cien euros cada una. Meses antes, ambos artistas habían presentado en el Pabellón de Rumanía *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale*: una selección de «piezas, momentos o situaciones presentadas o acontecidas» en la Bienal desde su fundación en 1895, representadas únicamente con movimientos corporales y enunciaciones orales.

Con un planteamiento muy conectado con las artes en vivo, Javier Núñez Gasco presentó en 2015 su exposición individual *Fuera de Acto* en el Espai d'Art Contemporani de Castelló (EACC). La muestra, comisariada por José Luis Pérez Pont, estaba planteada como una obra en diferentes fases en las que se sucedían ejercicios encadenados de presentación y representación a través de una serie de puestas en acto y sus correspondientes registros. La acción inaugural (el primer acto) se desarrolló en tres partes en el espacio vacío de objetos, a excepción de una escopeta colgada de la pared junto a un documento que certifica su inutilización (*Arma muerta*, 2015) y de una pila de papeles en los que figuraba una frase atribuida a Antón Chéjov: «Si al principio de la obra está colgada una pistola en la pared, entonces al final de la obra se debe disparar». Durante la primera parte de este primer acto, titulada «Mil palabras: acción, objeto, contadores», diez personas (contadores) describían de viva voz una pieza que posteriormente ocuparía el lugar en el que cada una de ellas se ubicaba. En la segunda parte, «Transición», un «cazador» descolgaba la escopeta, cuyo cañón había sido intervenido para convertirla en un instrumento de viento, la desmontaba e interpretaba con ella un fragmento de la *Marcha fúnebre para un cazador* de Gustav Mahler. Al oír la melodía, los *contadores* se aproximaban a una pared agujereada cuyos unos orificios

268 <http://www.chapter.org/simon-pope-gallery-space-recall>

conformaban la palabra «*cluster*» y soplaban por ellos, produciendo sonidos (*Instrumento*, 2015). En esta posición, sus espaldas construían las palabras «Acto I». Si el *cazador* dejaba de tocar la escopeta, los *contadores* regresaban a su papel inicial. Por último, en la tercera parte de este primer acto, «Ejecución: acto y resultado», un agente de la policía científica irrumpía en la sala y disparaba a la pila de papeles en los cuales estaba inscrita la frase de Chéjov. La siguiente fase (segundo acto) se desarrolló en el formato de una exposición en la que, además del registro en vídeo de la acción inaugural, se mostraba una selección de trabajos anteriores que proceden de sus numerosas intervenciones en contextos escénicos, muchos de los cuales se presentaban a través de documentaciones fotográficas o audiovisuales de las mismas²⁶⁹. Finalmente, el último acto consistió en el aglutinamiento de todo lo anterior en el catálogo de la exposición. Lo interesante del proyecto desde el punto de vista de esta investigación es que en su proceso puede advertirse el despliegue narrativo de diferentes formatos de documentación a los que se ha aludido anteriormente: en primer lugar, el cuerpo y su memoria –el gesto, la palabra y el sonido–, seguido del registro derivado de la acción del cuerpo –fotografías y vídeos–; en tercer lugar, el objeto como resultado de una acción realizada sobre él –la escopeta inutilizada, la pila de papeles disparados, el muro intervenido– y su performatividad –la activación de la escopeta y de la pared como instrumentos musicales²⁷⁰; también aparecen la experiencia presencial de las acciones y los aspectos teatrales o escenificados tanto de estas como de su trasposición a otros formatos; y, en última instancia, el catálogo como lugar expositivo, algo de lo que se tratará más adelante.

Desde un enfoque performativo declaradamente promiscuo, Play Dramaturgia ha multiplicado su ámbito de acción por una gran variedad de espacios, de los cuales extrae su material de trabajo para devolvérselo después en forma de intervenciones multisituacionales. Así sucedía en *DIXIT* (2015-2016), al igual que en otras piezas como *Spin-off: Los puntos ciegos* (2014) o *Aquí, en El Alto* (2015), las cuales han formado parte de proyectos expositivos en el ámbito de las artes visuales en una extensa variedad de formatos. La primera de ellas, como indica su título, deriva de un montaje escénico previo, *Liberté, Egalité, Beyoncé* (2014), que se tradujo en un peregrinaje desde el centro cultural CentroCentro (Palacio de Cibeles, Madrid) hasta el cementerio de La Almudena: una representación de la vida en la que los asistentes se convertían en material artístico²⁷¹. La segunda pieza mencionada se realizó en La Casa Encendida dentro del proyecto expositivo *Aquí hay dragones*, premiado en la convocatoria de comisariado «Inéditos 2015». Ideada como una *performance* para ser experimentada en pases individuales, lo que en ella se presentaba era una forma de narrar aquello que vivieron en

269 Esta descripción ha sido confeccionada a partir del relato de Asun Pérez (2015) en el *webzine* cultural castellanense *No me pierdo ni una*.

270 Sobre la performatividad de los objetos, véase Jones en Pontbriand, 2014: 58-87.

271 Fue Lila Insúa quien hizo esta reflexión en el marco del ciclo *Pero... ¿esto es arte?* (Centro de Arte Dos de Mayo), en la ponencia que presentó el 9 de marzo de 2016, titulada «La ciudad amplificada».

Bolivia de primera mano o que conocieron a través de relatos y creencias que por allí circulan sobre el lugar. *Aquí, en El Alto* buscaba ser una experiencia que terminase reconvertida en relato, de forma que se mantuviera así su transmisión.

En un plano no exclusivamente institucional, merece especial mención la labor desempeñada en Madrid por el Teatro Pradillo desde su reapertura en 2012. Este «centro de creación, investigación y exhibición dedicado a las artes vivas contemporáneas» se concibe como un núcleo abierto de pensamiento y acción integrado por artistas, teóricos, gestores y técnicos con un espíritu que recuerda al que inspiró la formación del Judson Dance Theatre en Nueva York a principios de los años sesenta. Desde su sistema de trabajo en «red libre», la variada comunidad de Pradillo desarrolla proyectos y colaboraciones con «diversas estructuras locales, nacionales e internacionales: desde teatros a museos, centros de arte, festivales o universidades». Sus líneas de trabajo se despliegan en forma de proyectos de comisariado, programas de residencia y artistas invitados, proyectos de investigación y formación, la generación de espacios de pensamiento e intercambio y la colaboración con múltiples iniciativas.

Por otra parte, en el ámbito galerístico también se encuentran ejemplos de propuestas expositivas en formatos más consonantes con los de las obras que los integran. Entre los múltiples encuentros informales, conferencias performativas y demás propuestas heterogéneas que en la actualidad conforman los programas de la mayoría de las galerías, merece especial mención el impulsado por la belga Jan Mot bajo el título *Oral Culture*, centrado en la presentación de piezas orales. Desarrollado entre 2008 y 2009, este programa, concebido como una serie de exposiciones del mismo rango que el resto de las muestras instaladas en el espacio, dio cabida, en orden cronológico, a piezas de John Cage, Robert Barry, Jonathan Monk, Tris Vonna-Michell, Manon de Boer, Kurt Schwitters *Ur-Sonata*, Pierre Bismuth y Mario García Torres²⁷².

En penúltimo lugar, cabe señalar que el giro performativo ha tenido efecto incluso en los formatos educativos y divulgativos, los cuales en numerosas ocasiones han sido reformulados y utilizados como formas genuinas de exposición y de intervención artística. El caso más paradigmático se encuentra en las antes mencionadas conferencias performativas, un formato abierto e híbrido que experimentó un gran desarrollo durante la década de los sesenta, explorado por artistas como La Monte Young, Walter de Maria, Henry Flynt y, sobre todo, Robert Morris, quien, inspirado por las «conferencias demostración» que John Cage llevaba realizando desde 1949 –cuyo primer ejemplo es la conocida *Lecture on Nothing*–, en 1964 presentó 21.3: una acción en forma de conferencia en la que utilizaba una grabación sonora en la que Erwin Panofsky leía el guion de la pieza (Blasco ed., 2013: 13; Oliveira, 2014b)²⁷³. Manuel Oliveira, comisario y director del proyecto de investigación *Conferencia*

272 http://janmot.com/oral_culture/text.php

273 Oliveira (2014b) señala que «Robert Morris fue probablemente uno de los primeros en emplear el

performativa: nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos, desarrollado en el MUSAC entre 2013 y 2014, explica que este formato es empleado principalmente por artistas interesados en anular «las fronteras que separan el arte de la vida o la práctica de la teoría», para los cuales es fundamental el componente educativo, al que consideran «indisociable de sus propuestas artísticas». Asimismo, destaca que esta actitud demuestra una resistencia a la producción de objetos, y observa que, en la actualidad, su expansión

tiene que ver con el uso de la conversación como medio de producción de conocimiento. Así lo evidencian los *kitchen talks* en la galería Nogueras-Blanchard, los proyectos basados en entrevistas y conversaciones de Hans Ulrich Obrist, o el proyecto La ocasión del colectivo Jeleton. Se han multiplicado los eventos, proyectos, simposios, jornadas, y festivales de todo tipo que se acercan a esta forma de arte. Entre ellos cabe citar *Perform a lecture!* Organziado por The Office y la programación de HAU en Berlín, las propuestas de La Monnaie de Paris o del Tanzquartier en Viena, la exposición *Conversational Art* en el ZKM de Karlsruhe, la muestra *Lecture performance* en el MoCA Belgrado, el programa de performances *Lecture Performance – Between Art and Academia* en Overgaden (Copenhague), la exposición *Talk Show* presentada por el ICA de Londres, los trabajos desarrollados por Bruce High Quality Foundation (BHQF), X Initiative, Radar Festival que incluye el proyecto Chautauquau! de la NTUSA o, entre otros muchos, el Festival Performa, todos ellos en Nueva York (2014b).

A este respecto, cabe volver a hacer mención a la práctica mixta y situacional que Alex Cecchetti desarrolla empleando indistintamente mecanismos de la danza, la literatura, la filosofía, la retórica o la narración, mediante los cuales se interna en el territorio de «lo que no puede ser representado» –de hecho, es un trabajo que suele presentar dificultades para ser abarcado documentalmente. La obra de Cecchetti se ha materializado de múltiples formas: a través de visitas guiadas (*Louvre*, 2013, o *Nuovo Mondo*, 2014), paseos (*Walking Backwards*, 2013), coreografías ocultas en el espacio expositivo (*H Coreografia per nudi che si nascondono*, 2012) o en las que los bailarines duermen (*The Seven Brothers*, 2012), mesas de discusión (*Voices of Urgency*, 2015) o ejercicios de transmisión oral o «performances de relevo», como la ya referida *Summer is Not the Prize of Winter* (2012).

Finalmente, resta volver a detenerse en otro de los espacios de exhibición desde los cuales se han explorado otras posibilidades, tanto performativas como divulgadoras de la

formato académico y reflexivo de la conferencia como una forma de arte que cuestionaba las concepciones establecidas sobre lo que es una forma de arte, sobre los mecanismos de difusión del arte y sobre la manera en la que una forma o configuración artística se dirige a la audiencia». Asimismo, indica que la publicación de dichas conferencias, reunidas en 1961 bajo el título de «Silence (Wesleyan University)» influyó «notablemente en la consideración de las conferencias como formato artístico que rompe con las convenciones pedagógicas y académicas para acercarlo a las formulaciones del arte».

actividad artística, al cual se ha aludido con anterioridad: el de las publicaciones. Estas, que generalmente constituyen un formato más apropiado para la presentación de documentación, han sido asimismo un terreno de experimentación fértil a la hora de presentar partes de los procesos artísticos que habitualmente quedan fuera de la instalación espacial de una exposición. Ya se ha visto que algunas de estas publicaciones son híbridos de catálogo, exposición y libro de artista –piénsese en las editadas por Seth Siegelaub: *The Xerox Book* (1968), *January 5-31 1969* (1969) y *March 1969* (1969)–, lo cual desdibuja sus límites categoriales; otras, en cambio, son extensivas de la actividad artística y expositiva, bien como formas de ampliar el público, bien como intervenciones artísticas en otro formato. Un caso que aunó ambas opciones fue el del boletín que la galería Art & Project de Ámsterdam distribuyó gratuitamente por correo –a modo de *mail art*– a sus invitados a las inauguraciones y a los visitantes del espacio entre 1968 y 1989. Durante este tiempo, la galería editó un total de 156 boletines de idénticas características –impresos en blanco y negro sobre un DIN A3 plegado, aunque a veces hubo excepciones–, cada uno de los cuales contenía una propuesta específica de un artista que disponía del formato a su conveniencia. El boletín llegó a ser muy popular entre artistas asociados a la tendencia conceptual, algunos de los cuales llegaron a realizar varios de ellos. Entre otros, son llamativos: uno de los boletines intervenidos por Daniel Buren, realizado en material transparente; otro de los de Sol LeWitt, plegado en cuarenta y ocho recuadros; o el de Ian Wilson, cuyo espacio el artista dejó en blanco²⁷⁴.

Por último, huelga entrar en detalles acerca de las publicaciones que documentan exposiciones completas (catálogos), donde asimismo se muestran partes de los procesos de investigación curatoriales, así como de aquellas otras cuyo objetivo es profundizar monográficamente en la trayectoria de un artista. No obstante, por su relación con los asuntos desarrollados en este capítulo, se vuelve a mencionar aquí los ya citados títulos *Ian Wilson: The Discussions/Los debates* (2008) y *Los Torreznos: Cuatrocientos setenta y tres millones trescientos cincuenta y tres mil ochocientos noventa segundos* (2014), los cuales, por las características de los trabajos que presentan, están principalmente confeccionados a partir de testimonios y reflexiones de participantes y profesionales allegados –historiadores, galeristas, comisarios, coleccionistas, críticos, participantes en las piezas y otros artistas–, prescindiendo de cualquier documento visual de las piezas en ellos recogidas.

274 Véase Riley-Smith y Daviet-Thery eds., 2011.

3.5 RETOS EN LA CONSERVACIÓN DE LO HUIDIZO

La eternidad del objeto de museo es un mito.

Pip Laurenson^{**q}.

¿Qué ocurre cuando un artista está íntimamente conectado con la manifestación de la obra si esta reside –inicial, aunque momentáneamente– dentro de su cuerpo? ¿Cómo debería tratarla a posteriori un museo más allá de sus métodos tradicionales de conservación de registros, datación de objetos y transformación de estos en conocimiento estable y accesible? ¿Cómo podría cuestionar la adquisición de dichas obras la estructura administrativa de la institución?

Ana Janewski^{**r}.

En última instancia, los parámetros utilizados para la preservación y elaboración de ideas son probablemente más importantes que los aplicados a objetos, ya que son anteriores. Las ideas determinan si en una taza Ming vemos algo más allá de su función y si el juguete se debería restaurar y conservar, y por qué.

Luis Camnitzer^{**s}.

Los puntos desarrollados previamente a propósito de la documentación han buscado abarcar los principales aspectos necesarios para comprender la influencia y los efectos que esta ha tenido en las prácticas artísticas hasta la actualidad. De los múltiples interrogantes que después de todo lo expuesto pueden surgir, el último en ser tratado, a modo de conclusión del capítulo, será el concerniente a la conservación de aquellas manifestaciones que juegan con los límites de su pervivencia.

En las páginas anteriores ha podido verse cómo ciertos planteamientos cuya intención inicial era evitar todo compromiso institucional o sistémico terminaron formando parte de aquel ámbito del cual pretendían mantenerse inicialmente alejados. Este hecho revela, por una parte, la ingenuidad que caracteriza, comprensiblemente, a muchas expresiones de vanguardia; y, por otra, la capacidad del mundo del arte de subsumir en último término todos los aportes que lo actualicen o contribuyan a expandir su campo²⁷⁵. Recientemente,

275 Este asunto ha sido tratado en clave irónica en una pieza de Cabello/Carceller titulada *Performer* (vídeo HD, blanco y negro, sonido, 12'28"; y performance de duración indeterminada, 2013), sobre la cual sus autoras explican: «Almacenada como una obra de arte más, y registrada junto al resto

muchas actitudes herederas de aquellos planteamientos han recogido el testigo siendo plenamente conscientes de la suerte de sus predecesoras y corrigiendo aquellos aspectos que terminaron comprometiendo su efectividad. Así, algunas de ellas ya no parten de una visión antagonista del mundo del arte y participan de sus lógicas en beneficio de sus intenciones. Artistas como Ian Wilson y Tino Sehgal han delegado en personas ajenas la conservación y la pervivencia de su trabajo al dejar que sean otros quienes escriban sobre él o lo comenten – con las salvedades de que Wilson, en primer lugar, es uno de esos predecesores; y de que, en segundo lugar, aprobó la confección de su catálogo razonado y participó en su conceptualización (Kleinmeulman, 2008: 186). Igualmente, Isidoro Valcárcel Medina se ha manifestado en defensa de esta postura respecto a sus acciones:

La fotografía me ha interesado muchísimo. Pero no la fotografía como documento. Yo nunca he sacado fotos de mis acciones. Si existen, las han hecho otros. Si quieren sacarlas, que las saquen. Pero detesto la fotografía como demostración de que algo ha ocurrido²⁷⁶.

La autorrestricción en el uso de la documentación es uno de los rasgos identitarios de sus trabajos, y la felicidad de esta operación solo es posible con la consideración, la complicidad y la implicación de otros agentes, así como con la comprensión de que otras formas de arte requieren otros tratamientos y diferentes modos de relación con ellas. Los trabajos de los artistas antes mencionados establecen una clara diferencia entre la obra de arte y su comunicación, promoción y distribución²⁷⁷, privilegiando de forma evidente el

de ‘objetos’ en las dependencias de la colección del museo –sección escultura–, una performer pasa su tiempo leyendo y reflexionando sobre algunas paradojas que rodean a la práctica artística contemporánea. Observar su situación y rastrear sus pensamientos nos sirve para repensar las circunstancias aparentemente incoherentes y contradictorias a las que se ha visto conducida. Como proyecto artístico, *Performer* puede salir en préstamo para ser expuesto en otros espacios y/o museos diferentes. En esos casos, el vídeo se puede complementar con una puesta en acción de la performance que fue hipotéticamente adquirida por el museo en el que ha sido catalogada. La acción presenta a la misma performer que protagoniza el audiovisual paseando por la sala en penumbra mientras se proyecta el vídeo. Seleccionando a algunos de los asistentes, elige susurrarles una frase al oído o entregarles una tarjeta. En ambos casos, las dos frases con las que trabaja son intencionadamente ambiguas: “la performance soy yo”, “la performance eres tú”, frases que se activan en la interacción con el público»:

<http://cabellocarceller.info/cast/index.php?proyectos/performer/>.

276 Declaración que el artista hizo a Juan Albarrán en una entrevista realizada en Madrid el 20 de enero de 2010 (Albarrán, 2015).

277 Sehgal, respecto a esto, ha declarado: «Me interesa mucho más proporcionar una experiencia precisa y de alta calidad que, de alguna manera, limitarme a distribuirla» [«I am much more interested in giving a precise and high quality experience rather than just somehow distributing it»] (Tromp, 2011)*. De esta afirmación se deduce que concibe la documentación como un producto para la distribución del arte –como era su función tradicionalmente– y no para su experiencia.

acontecimiento; en este sentido, apelan a una responsabilidad y a una consciencia de la tarea que se está llevando a cabo y de la razón por la que se realiza. Por lo tanto, una primera conclusión es que los artistas deben ser conscientes tanto de por qué documentan o no su trabajo como de para qué lo hacen, pues de ello dependerá en gran medida el tratamiento que se le dé tanto a este como a su documentación, si existiere, dentro de una exposición o colección.

Aunque estos planteamientos no son en absoluto nuevos, debe tenerse en cuenta que las instituciones no comenzaron a adquirir obras de arte en vivo mediante la compra de sus derechos de reproducción hasta pasado el año 2000²⁷⁸, y que esto les ha planteado una serie de retos, no tanto por la inestabilidad material de estos trabajos como por lo que atañe a la preservación de su memoria, a su vigencia o a las habilidades necesarias para su repuesta en acto (Laurenson y Van Saaze en Remes, 2014: 27)²⁷⁹. Además, la conservación es una tarea que, en el imaginario social, al igual que los museos, ha estado tradicionalmente asociada al tratamiento con objetos tangibles (2014: 30), una percepción que ha comenzado a cambiar

278 «Los tipos de obras de *performance* que entran a formar parte de colecciones como obras vivas pueden existir, al menos teóricamente, independientemente del artista y se pueden repetir o reactivar en el futuro. En este sentido son duraderas y portátiles. (...) las obras de *performance* recientes ya no suelen privilegiar el momento en directo o el propio cuerpo del artista. Según Claire Bishop [véase: «Delegated Performance: Outsourcing Authenticity» (2012)], la cualidad de repetible de la *performance* delegada (contratación de no profesionales para realizarla) es un elemento central de la rentabilidad de la *performance* desde los años 90 y ha acelerado su institucionalización y cualidad de coleccionables» [«The types of performance works which enter collections as live works can exist, at least theoretically, independent of the artist and can be repeated or re-activated in the future. In this sense they are durable and portable. (...) recent performance artworks often no longer privilege the live moment or the artist's own body. According to Claire Bishop [2012], the repeatability of delegated performance (the hiring of non-professionals to do performances) is central to the economics of performance since the 1990s and has accelerated its institutionalization and collectability»] (Laurenson y Van Saaze en Remes, 2014: 33)**.

279 Tal y como las autoras explican más adelante: «no es el problema de la no materialidad lo que actualmente representa el mayor desafío para los museos a la hora de coleccionar *performances*, sino mantener –entendido como un proceso de compromiso activo– las redes que respaldan la obra. (...) ¿Qué significa, por ejemplo, para un museo depender de portadores de recuerdos externos para poder volver a ejecutar una obra de su propia colección?» [«it is not the problem of non-materiality that currently represents the greatest challenge for museums in collecting performance, but of maintaining – conceived of as a process of active engagement – the networks which support the work. (...) What, for example, does it mean for a museum to depend on external memory holders to be able to re-execute a work from its own collection?»] (2014: 39)**. A este respecto, véase también la variedad de respuestas a la pregunta «Can performance art be collected or reproduced and still maintain its original message and ephemerality?» que Jen Ortiz (2012) formuló a profesionales como Sabine Breitwieser (comisaria del Department of Media and Performance Art del MoMA), RoseLee Goldberg (fundadora del Festival Performa de Nueva York), Glenn Phillips (comisario y trabajador en el Getty Research Institute), Joseph Ravens (director ejecutivo de la galería de performance Defibrillator, de Chicago), Esther Neff (artista y cofundadora de The Panoply Performance Laboratory de Brooklyn) y Al Paldrok (artista y miembro del colectivo estonio Non Grata Group), entre otros, en *Hyperallergic*.

desde el aumento de la preocupación institucional por la salvaguardia del llamado patrimonio inmaterial. En el ámbito institucional, un acontecimiento importante fue la celebración del simposio internacional sobre Conservación de arte moderno y contemporáneo, celebrado en Ámsterdam en septiembre de 1997, cuyas actas se recogieron en el libro *Modern Art: Who Cares?* (1999). En esta reunión se señaló, entre otras cosas, que la conservación es un procedimiento dinámico que necesita de la colaboración de los artistas, y se destacó el importante papel de las entrevistas como parte del proceso. En 2010, el simposio internacional «Contemporary Art: Who Cares?» actualizó las conclusiones de los debates mantenidos en 1997, y en 2011 se publicaron, por un lado, un monográfico dedicado a las entrevistas a artistas, titulado *The Artist Interview. For Conservation and Preservation of Contemporary Art. Guidelines and Practice* (Beerkens *et al.*, 2011); y, por otro, el documental *Installation Art: Who Cares?* (Tromp, 2011), realizado con el objetivo de contribuir a la sensibilización de otros públicos en lo relativo a estas expresiones artísticas. También, entre 2004 y 2007 se desarrolló el proyecto de investigación *Inside installations*, propuesto y desarrollado por la INCCA (International Network for the Conservation of Contemporary Art) y co-coordinado por el Netherlands Institute for Cultural Heritage, el Museo Reina Sofía, la Tate, el S.M.A.K. y la Netherlands Foundation for the Conservation of Contemporary Art (SBMK), entre otras instituciones, que buscó definir un protocolo de actuación común para conservar, restaurar y reinstalar obras de arte en soporte variable, en el cual la participación de los artistas tendría un papel central de cara a «garantizar la comprensión, el montaje y difusión de su obra, así como para entender su contexto de creación y de exposición»²⁸⁰.

De forma similar, la Convención de la Unesco de 2003 reconoció la necesidad de aplicar «medidas distintas de las destinadas a conservar monumentos, sitios y espacios naturales». Al tratarse de patrimonio vivo, sujeto a una evolución constante, el principal objetivo es que continúe desarrollándose y transmitiéndose de generación en generación, evitando «fossilizarlo o banalizarlo»; por ello, «en las actividades de salvaguardia deben participar siempre las comunidades, los grupos y, cuando proceda, los individuos que son depositarios de ese patrimonio».

Entre las iniciativas para salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial se cuentan su identificación, documentación, investigación, preservación, promoción, mejora y transmisión, en particular a través de la educación formal y no formal, así como la revitalización de sus diferentes aspectos (Unesco, 2003b: 6-8).

280 <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/restauracion/proyectos-investigacion-desarrollo/inside-installations>. Asimismo, véase Netherlands Institute for Cultural Heritage, *et al.* (coords.), 2007.

«Salvaguardar sin fijar»²⁸¹ implica aplicar protocolos abiertos y flexibles que contemplen la actualización regular de la información inventariada. Esto significa que no existe un procedimiento único para inventariar ni para preservar este patrimonio, de modo que su configuración y puesta en práctica depende de la decisión de cada estado miembro²⁸². En relación con esto, a propósito de la integración de la danza en los museos, Claudia La Rocco formulaba la siguiente propuesta:

Tengo que admitir que no estoy realmente interesada en preservar la danza. Pero sí en preservar a los bailarines. Los museos, si así lo decidiesen, podrían hacerlo –contratar bailarines como empleados para mantener la coreografía en sus colecciones, de la misma manera que las grandes compañías de ópera solían tener cuerpos de baile propios. Pero antes, los museos tendrían que ver a los bailarines como algo valioso en sí mismo y no solo valiosos como sistemas de presentación temporal –y por "valioso" creo que quiero

281 «Se corre el riesgo de que algunos elementos del patrimonio cultural inmaterial mueran o desaparezcan si no se les ayuda, pero salvaguardar no significa fijar o fosilizar este patrimonio en una forma “pura” o “primigenia”. Salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial supone transferir conocimientos, técnicas y significados» (Unesco, 2003c: 4).

282 «Los ejemplos del patrimonio cultural inmaterial no se limitan a una sola expresión y muchos de ellos incluyen elementos pertenecientes a múltiples ámbitos. Por ejemplo, un rito chamánico puede comprender músicas y danzas tradicionales, oraciones y cánticos, vestiduras y objetos sagrados, usos rituales y ceremoniales, así como una aguda conciencia y un conocimiento profundo del mundo natural. De modo análogo, las fiestas son expresiones complejas del patrimonio cultural inmaterial que abarcan canciones, danzas, representaciones teatrales, banquetes, tradiciones y narraciones orales, muestras de artesanía, pruebas deportivas y otras actividades de esparcimiento. Las fronteras entre los ámbitos son muy poco precisas y a menudo varían de una comunidad a otra. Es difícil, cuando no imposible, imponer categorías rígidas desde fuera. Mientras que una comunidad puede ver en sus baladas poéticas una forma de ritual, para otra serán canciones. Lo que una comunidad define como “teatro” puede considerarse “danza” en un contexto cultural distinto. También hay diferencias de escala y proyección: una comunidad puede hacer distinciones pormenorizadas entre diversas expresiones, mientras que otro grupo las considerará fragmentos de un todo único.

»Aunque la Convención establece un marco para la definición de formas del patrimonio cultural inmaterial, la lista de ámbitos que ofrece no está pensada para ser excluyente sino inclusiva, lo que no significa necesariamente “completa”. Los Estados pueden utilizar categorías distintas de ámbitos. Existe ya una variedad considerable: algunos países dividen de manera diferente las manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial, mientras que otros utilizan ámbitos bastante parecidos a los de la Convención, dándoles otro nombre. Hay quienes añaden nuevos ámbitos, o agregan subcategorías a los ámbitos ya existentes. Esto puede conllevar la incorporación de “subámbitos” ya utilizados en países que reconocen el patrimonio cultural inmaterial, por ejemplo los “juegos y deportes tradicionales”, las “tradiciones culinarias”, la “cría de animales”, las “peregrinaciones” o los “lugares de la memoria»» (Unesco, 2003d: 3). Respecto al registro, se menciona que en ocasiones «Se han adaptado muchas músicas tradicionales a las formas de notación occidentales para poderlas grabar, o con fines didácticos, pero este proceso puede ser destructivo. Muchas clases de música utilizan escalas con tonos e intervalos que no corresponden a las formas occidentales clásicas, y en el proceso de transcripción se pueden perder sutilezas tonales» (Unesco, 2003d: 8).

decir que los bailarines, a pesar de ser las formas visibles por las que, y a través de las que fluye la coreografía, de alguna manera son completamente invisibles (Lemon, 2016: 191)^{**283}.

No obstante, para facilitar la tarea de inventariado, la Convención aporta un modelo orientativo que se reproduce a continuación:

1. Identificación del elemento

- 1.1. Nombre del elemento, tal como lo utiliza la comunidad o el grupo interesado.
- 1.2. Título breve y lo más informativo posible, con indicación del (de los) ámbito(s).
- 1.3. Comunidad(es) concernida(s).
- 1.4. Ubicación(es) física(s) del elemento.
- 1.5. Breve descripción.

2. Características del elemento

- 2.1. Elementos materiales conexos.
- 2.2. Elementos inmateriales conexos.
- 2.3. Idioma(s), registro(s), nivel(es) de discurso.
- 2.4. Origen percibido.

3. Personas e instituciones relacionadas con el elemento

- 3.1. Ejecutante(s)/intérprete(s): nombre(s), edad, sexo, condición social y/o categoría profesional, etc.
- 3.2. Otros participantes (por ejemplo, depositarios/custodios).
- 3.3. Usos consuetudinarios que rigen el acceso al elemento o a algunos aspectos del mismo.
- 3.3. Modos de transmisión.
- 3.4. Organizaciones concernidas (ONG y otras).

4. Estado del elemento: viabilidad

- 4.1. Amenazas que pesan sobre la práctica.
- 4.2. Amenazas que pesan sobre la transmisión.

283 «I have to admit, I'm not really interested in preserving dance. But I sure am interested in preserving dancers. Museums, should they so choose, could do it –hire dancers as employees to maintain the choreography in their collections, the way the big opera houses used to have in-house ballet troupes. But first, museums would have to see dancers as valuable in themselves, and not simply as valuable to the extent that they serve as temporary delivery systems –and by “valuable,” here, I think I mean to say that there is a way in which dancers, despite being the visible forms into and through which choreography flows, are somehow completely unseen».

- 4.3. Disponibilidad de los elementos materiales y recursos conexos.
- 4.4. Viabilidad de los elementos materiales e inmateriales conexos.
- 4.5. Medidas de salvaguardia adoptadas.
5. Acopio e inventario de los datos
 - 5.1. Consentimiento de la comunidad o grupo al acopio e inventario de datos y participación en estas actividades.
 - 5.2. Posibles restricciones del uso de los datos inventariados.
 - 5.3. Experto(s): nombre y condición o pertenencia.
 - 5.4. Fecha y lugar del acopio de datos.
 - 5.5. Fecha de incorporación de los datos a un inventario;
 - 5.6. Artículo del inventario compilado por...
6. Referencias bibliográficas, discográficas, audiovisuales y archivísticas (Unesco, 2003c: 15).

Por otra parte, el proyecto de salvaguardia del PCI comporta desafíos significativos en lo concerniente a la propiedad intelectual debido a que en muchos casos la autoría es anónima o colectiva (Unesco, 1998: Anexo I: 5), y a que estas expresiones culturales son frecuentemente apropiadas y explotadas comercialmente por personas o grupos ajenos a las comunidades que las produjeron:

Es imperativo proteger los derechos de propiedad intelectual, incluyendo tanto los de autor como los industriales, de las expresiones culturales populares y tradicionales una vez que son usados por un tercero para otros objetivos. Al establecer este tipo de sistema de protección se debería prestar una atención especial a garantizar que se otorgan beneficios a las poblaciones donde surgió la expresión cultural en cuestión (Unesco, 1999: 281-2)**²⁸⁴.

En la mesa redonda celebrada en marzo de 2001 se admitía que «Desde un punto de vista general, la naturaleza no corpórea de un objeto no es un obstáculo para su protección legal» y se sugería que, en vista de que las leyes de propiedad intelectual vigentes no se ajustan a las necesidades del PCI, «un elemento fundamental a la hora de definir el enfoque de la UNESCO sobre la protección del patrimonio intangible debería ser la adaptación del modelo de protección internacional a las características específicas del patrimonio cultural

²⁸⁴ «It is imperative to protect intellectual property rights, including both authors' rights and industrial rights of the traditional and popular cultural expression once it is used by a third party or for other purposes. In establishing such a protection system, particular attention should be paid to ensure that benefits be given to the populations who initiated the cultural expression in question».

intangible, y no al revés» (Unesco, 2001c: 1)**²⁸⁵.

Todo ello muestra la necesidad de buscar soluciones solventes para los problemas planteados por ciertas manifestaciones culturales que no se presentan bajo formas concretas y/o estables.

La principal conclusión alcanzada en el ámbito museístico respecto a la preservación de aquellas expresiones artísticas de marcado carácter intangible o de soporte variable es que, antes que cualquier aspecto físico, la responsabilidad de la institución estriba en mantener el sentido –la intención– de las piezas, pues de lo que se trata en arte contemporáneo, de acuerdo con el comisario neerlandés Jaap Guldemon, es de conservar el concepto, algo que en el fondo está más relacionado con la documentación que con la conservación (Tromp, 2010). De la afirmación anterior es lógico deducir que parte de los conflictos institucionales entre documentación y fenómeno artístico transitorio encuentran aquí su procedencia, ya que, cuando esta no existe, es la institución la que generalmente toma la iniciativa de producirla por «imposición del deber».

¿Significa esto que es inevitable que se genere algún tipo de documentación a pesar de todos los empeños? Si se atiende a lo señalado en partes previas del presente capítulo, es muy posible que así sea. Este desarrollo comenzaba sosteniendo que gran parte de los desacuerdos relacionados con la documentación responden a una cuestión de validez. Pero, como se ha visto, esta validez no va ligada a ningún criterio de objetividad infalible que permita confiar ciegamente en los documentos. Desde el ángulo opuesto, esto tampoco quiere decir que haya que desconfiar de ellos por completo, pues, con todo, pueden constituir una interesante fuente de información. De lo que se trata, más bien, es de abandonar las divisiones mentales y culturales que configuran las jerarquías entre los diferentes formatos documentales para abrazar las múltiples posibilidades expresivas de esa variedad. Considerar que una fotografía, un texto, un relato hablado, una grabación sonora, un gesto, un recuerdo y un vídeo que aluden a un acontecimiento tienen validez indistinta como portadores de información supone tomar distancia de un debate cuya resolución depende, en cualquier caso, de las intenciones que alentaron la producción de dicho acontecimiento o, de dichos documentos. El mal de archivo no debe ser excusa para alterar esas intenciones privilegiando formatos tangibles cuando existe intención de evitarlos, algo que, en último término, responde a una cuestión de responsabilidad derivada de la implicación de las diferentes partes.

Por último, en cuanto a la relación del acontecimiento artístico –y su percepción directa– con los múltiples formatos documentales posibles y equiparables en validez, es

285 «From a general point of view the non corporeal nature of an object is not an obstacle to its legal protection» / «a major concern in defining the UNESCO's approach to protecting intangible heritage should be the adaptation of the international protection model to the specificity of the intangible cultural heritage, and not the other way around».

preciso hacer ciertas matizaciones finales. Muchos de los tipos de documentos antes listados, si no todos, no solo podrían ser entendidos como acontecimientos en sí mismos –los gestos o las palabras habladas, por ejemplo– sino que, de hecho, lo son. Ya se ha visto que hay autores que sostienen que la documentación, además de ser fruto de un acontecimiento o acto performativo, produce a su vez otros acontecimientos derivados, es decir, generan performatividad. ¿Quiere decir esto que el fenómeno artístico al que se refiere la documentación se encuentra al mismo nivel que esta en cuanto acontecimiento? La respuesta solo puede ser negativa, pues, en todo caso, se trata de acontecimientos diferentes. Como aclara Boris Groys (2002), el arte radica en el hecho artístico y no en el hecho documental, aunque el último se refiera al primero:

La obra de arte se entiende tradicionalmente como algo que encarna al propio arte, que lo hace inmediatamente presente y visible. (...) en el caso de la documentación del arte estos medios no presentan el arte, sino que simplemente lo documentan. La documentación del arte no es arte, por definición; simplemente hace referencia a él y de esta forma deja claro que en este caso ya no está presente e inmediatamente visible sino más bien ausente y escondido**²⁸⁶.

En consecuencia, el acontecimiento artístico continúa conservando su cualidad de irrepetible²⁸⁷, y ausencia y presencia dejan de mantener entre sí una relación jerárquica en la que una es privilegiada sobre la otra; tan solo son dos estados diferentes que dependen de su relación con el fenómeno artístico.

Por todo lo dicho, cabe concluir que el principal problema entre documentación y fenómeno artístico tiene que ver, esencialmente y al margen de todo romanticismo, con una cuestión de sentido. Este es lo único que puede justificar el empleo o la prescindencia de la documentación en cada caso. El resto, como se ha visto, compete al ejercicio, individual o colectivo, de la responsabilidad –una responsabilidad cuyo objetivo último es el mantenimiento de dicho sentido.

286 «The artwork is traditionally understood as something that embodies art in itself, that makes it immediately present and visible. (...) in the case of art documentation these media do not present art but merely document it. Art documentation is by definition not art; it merely refers to art, and in precisely this way it makes it clear that art in this case is no longer present and immediately visible but rather absent and hidden».

287 Se recuerda que aquí no se está tratando de aquellos acontecimientos artísticos concebidos ex profeso para soportes como el fotográfico, el fonográfico y el audiovisual.

DE LA CONSISTENCIA AL INDICIO: AGRAFÍA, ICONOCLASTIA E IMPERMANENCIA

Un gran artista puede hacer arte simplemente echando una mirada.

Robert Smithson*^t.

Después de observar diferentes procesos de reducción por los que ha atravesado el fenómeno artístico hasta alcanzar su mínima expresión y de señalar la existencia de planteamientos que prescinden del componente documental visual o estático, extremando esa reducción, resta detenerse en algunos casos en los que las cuestiones identificadas en los capítulos anteriores están notablemente presentes. No obstante, antes deben reconocerse dos aspectos que dificultan y condicionan sensiblemente la tarea. La primera dificultad tiene que ver con la imposibilidad de ofrecer una visión exhaustiva del asunto abordado, la cual viene dada precisamente por la ausencia de documentación en muchos posibles ejemplos que han quedado fuera de este trabajo por ese motivo. Empero, como se demostrará a lo largo de este capítulo, ello no anula la posibilidad de realizar un estudio representativo a través de casos. A este respecto, conviene recordar la percepción de la historia como «una sucesión de estudios de caso» tal y como la defienden Recht, Passeron, Revel y Antoine²⁸⁸, que encuentra correspondencia con la afirmación de Jouannais de que «Lo que se muestra de la cultura de una época es ya el resultado de una selección, elitista, culta, bien pensante, entre las obras que han accedido a una cierta visibilidad. La punta ínfima de un iceberg» (1997, en 2014: 27). Ampliar esa selección contribuyendo a desvelar aquello que está velado y que en principio está restringido a unas pocas personas es uno de los cometidos y valores fundamentales de este estudio, y lo que lo hace oportuno. Por otra parte, la segunda dificultad nace de la pregunta, lógica en cierto sentido, de si acaso un estudio como este no traiciona la intención o la naturaleza de los ejemplos analizados. Una posible respuesta es que, como se ha señalado, la falta de documentación no tiene por qué suponer la cancelación total de un acontecimiento; como mínimo, abre nuevas posibilidades y formas de relación con este, por escasos que sean los datos que de él se tienen. La mayoría de la información aquí recolectada procede, bien de la experiencia vivencial o bien de fuentes disponibles ya publicadas, y en algunos casos ha sido proporcionada por los propios autores. Además, en todo momento se ha tenido especial cuidado de no incluir nada que pueda ser contrario a las intenciones de estos para respetar la integridad de las propuestas.

²⁸⁸ *Supra* 1.2: «La problemática de la inmaterialidad. Principales usos del término».

4.1 LA CANCELACIÓN DEL DOCUMENTO

Si el mito de Apeles y Protógenes servía para introducir la cuestión de lo mínimo en el ámbito del arte²⁸⁹, de nuevo es la Antigüedad la que proporciona una figura de referencia en relación con los propósitos de este último capítulo. El ejemplo de Sócrates, si bien no puede tenerse por objetivamente artístico, reúne aspectos identificables en los planteamientos que se tratarán a continuación, como su agraphía o renuncia a la escritura –esto es, a producir documentación de su actividad con el fin de que cada cual desarrolle su propio pensamiento–, el empleo de la conversación dialéctica en el marco de encuentros interpersonales –que requiere copresencia y despliega performatividad–, y su expansión en forma oral y escrita a través de testimonios, rumores o relatos, favorecida por sus discípulos y sucesivos interlocutores. Estos rasgos de la actitud socrática manifiestan una concepción abierta, flexible e inacabable del conocimiento; una negociación constante de sus límites; y una problematización de su posesión. Todos estos aspectos coinciden con la caracterización de las actitudes artísticas aludidas en partes previas de este desarrollo, en las cuales el acontecimiento artístico es reducido a formas igualmente inestables. Como se ha visto, la inestabilidad de las formas artísticas es una consecuencia directa del abandono del objeto, pero en muchos casos la documentación ha contribuido a una cierta estabilización posterior, en virtud de la cual estas han podido ser subsumidas en los canales oficiales de exhibición, conservación, difusión y comercialización del arte. Ahora bien, también se ha hecho referencia a planteamientos que, o bien problematizan, o bien prescinden del componente documental sin que ello suponga que queden fuera de esos canales.

Uno de los primeros gestos artísticos orientados a la cancelación de la documentación puede encontrarse en la venta de «zonas de sensibilidad pictórica inmaterial» que Yves Klein llevó a cabo entre 1959 y 1962. Si bien es cierto que existen diferentes documentos de estas transacciones –las instrucciones del ritual, certificados de compra, libros de artista y fotografías del proceso–, el interés de la propuesta de Klein reside en el hecho de que la verdadera adquisición de estas zonas inmateriales solo se hacía efectiva si su comprador destruía el recibo una vez se había producido la venta, según establece el «Ritual de cesión de las zonas de sensibilidad pictórica inmaterial» (1957-59):

Cada posible comprador de una zona de sensibilidad inmaterial debe darse cuenta de que el hecho de que acepte un recibo por el precio que ha pagado elimina el auténtico valor inmaterial de la obra aunque esté en su posesión.

Para que el valor inmaterial fundamental de la zona le pertenezca y pase a formar parte de él, debe quemar solemnemente este recibo después de escribir su nombre, apellidos, dirección y fecha de compra, en el talonario.

En caso de que el comprador desee que se celebre este acto de integración de la

289 *Supra* 2.1: «Mecanismos de reducción y de aproximación a lo mínimo».

obra de arte consigo mismo, Yves Klein deberá, en presencia del director de un museo de arte, de un experto en galerías de arte o de un crítico de arte, y de dos testigos, tirar la mitad del oro recibido en el océano, en un río o en algún lugar en la naturaleza donde nadie lo pueda encontrar.

Desde este momento, la zona de sensibilidad pictórica inmaterial pertenece al comprador de forma completa e intrínseca.

La zona cedida de esta forma no podrá volver a ser transferida por su propietario**²⁹⁰.

Cabe reseñar que, de las ocho transacciones realizadas antes de la muerte de Klein, se sabe que al menos tres se efectuaron con el ritual completo. Además, el oro obtenido a cambio de estas zonas fue empleado por el artista en la producción de sus *Monogolds* (1960-61), de modo que no puede afirmarse que la documentación y el resto queden totalmente eliminados. No obstante, el gesto de Klein, a un nivel simbólico, establece como condición de efectividad que los compradores renuncien a la posesión de algo tangible –un objeto o un documento–, lo cual ya provoca una cierta tensión con el ámbito comercial del arte, en el que indiscutiblemente se enmarca esta acción: Klein estaba representado en ese momento por la galería Iris Clert de París, la cual se encargó de vender la serie de zonas inmateriales. La anécdota que explica el origen del proyecto cuenta que, tras una discusión con Clert, Klein retiró toda su obra de la galería y le comunicó que a partir de ese momento todas sus pinturas eran invisibles, de modo que, si alguien deseaba comprarlas, bastaría con que extendiera un cheque *bien visible*. Al conocer esto Peppino Palazzoli, fundador de la Galleria Blu de Milán, quiso adquirir una de estas pinturas, y así se convirtió en la primera persona en hacerse con una de las *Zonas de sensibilidad pictórica inmaterial* de Klein. A propósito, la idea de expedir recibos de compra cuidadosamente diseñados fue de la propia Clert (Stich, 1995: 269)²⁹¹.

290 «Every possible buyer of an immaterial sensitivity zone must realize that the fact that he accepts a receipt for the price which he has payed takes away all authentic immaterial value from the work, although it is in his possession.

»In order that the fundamental immaterial value of the zone belongs to him and becomes a part of him, he must solemnly burn his receipt, after his first and last name, his address and the date of the purchase have been written on the stub of the receipt book.

»In case the buyer wishes this act of integration of the work of art with himself to take place, Yves Klein must, in the presence of an Art Museum Director, or an Art Gallery Expert, or an Art Critic, plus two witnesses, throw half of the gold received in the ocean, into a river or in some place in nature where this gold cannot be retrieved by any one.

»From this moment on, the immaterial pictorial sensitivity zone belongs to the buyer absolutely and intrinsically.

»The zone having been relinquished in this way are then not any more transferable by their owner» (http://www.yveskleinarchives.org/works/works18_us.html).

291 «Clert ha afirmado que la idea de hacer un recibo fue estimulada por su deseo de reestablecer su amistad con Yves después de la ruptura de sus relaciones. Su desacuerdo era tan profundo que Klein había retirado todas su obras de la galería Clert en agosto de 1959 y le había dicho al

No es difícil advertir ecos del procedimiento seguido por Yves Klein en este caso en propuestas posteriores de signo similar, especialmente en lo que atañe a la comercialización de obras intangibles o inestables²⁹². Esto demuestra que no siempre se ha querido operar fuera del mercado y de las instituciones con este tipo de planteamientos, sino que en más de una ocasión se han buscado posibles soluciones mediante el diálogo –o la discusión– con ellos.

En enero de 1960, Klein realizó su gesto más radical desde la óptica de este estudio: saltar al vacío ante la sola presencia de unos pocos testigos cuidadosamente seleccionados, evitando expresamente la toma de cualquier fotografía del acto²⁹³.

Tanto la presencia como la cuestión de fe o de confianza son elementos claves en muchas de las aproximaciones artísticas al acto sin documentación, e Yves Klein fue uno de los primeros en incluirlos en sus procesos en la práctica. Si bien en su caso particular existía una voluntad chamánica o mesiánica –producto de su a menudo aludida mitomanía–, posteriores planteamientos han abordado ambos asuntos desde enfoques más pragmáticos, políticos o poéticos.

4.2 LA EVOLUCIÓN DE LA GALERÍA

El planteamiento artístico de Klein ha tenido una influencia incontestable en muchos de los acercamientos a los asuntos desarrollados en esta investigación, desde el empleo del término «inmaterial» y de la performatividad hasta su particular tratamiento de la documentación. El enfoque con el que abordó la venta de su obra en el contexto institucional allanó la senda que más tarde han seguido otras galerías además de Iris Clert, como Konrad Fischer, Marian Goodman, Banco –actualmente Massimo Minini– o Jan Mot. Si Klein especializó espacios de sensibilidad dentro de la galería, resulta lógico que esta, a su vez, haya terminado especializándose –si acaso es esto posible– en la comercialización de esas atmósferas «inmateriales».

Aparte de los nombres mencionados, cabe reparar en el caso de *Évolution de l'Art*, un

ayudante de Clert que informara a cualquier comprador interesado que sus cuadros eran todos invisibles y que si un comprador quería uno, sería suficiente con que firmara un cheque. Además especificó que el cheque tenía que ser muy visible. Clert contó esta historia a mucha gente, entre ellos a Peppino Palazzoli, director de la Galería Blu de Milán, al que le gustó la idea de comprar una obra de arte invisible. Cuando Clert informó de ello a Klein, también le recomendó que preparara un recibo en condiciones».

292 *Infra* 4.2: «La evolución de la galería», y 4.6: «Fragmentos de realidad; gestos y sonidos inmediatos».

293 Recuérdesse que su intención era que la hazaña pasase de boca en boca, avalada por figuras de autoridad como Pierre Restany, que dieran credibilidad al suceso. Pero este no llegó a presenciarla, de modo que Klein se vio obligado a repetir el salto ante cámaras tiempo después, esta vez con una red de protección (*supra* 3.1.4.1: «Documentar procesos: el documento como índice»).

proyecto que, siguiendo la estela de Klein²⁹⁴, destaca por su intención de dedicarse en exclusiva a la venta de propuestas artísticas que no dejan rastros tangibles de su acontecer, incluyendo cualquier tipo de documentación, certificado de autenticidad, factura o extracto bancario. Évolution de l'Art nació en 2007 de la colaboración entre Space –una galería sin ánimo de lucro sita en Bratislava cuyo equipo lo componían los comisarios Juraj Čarný, Diana Majdáková y Lýdia Pribišová– y el artista Cesare Pietroiusti²⁹⁵. Este venía interesándose por cuestiones relacionadas con el valor y la economía desde principios del siglo XXI, a raíz de una estancia de alrededor de dos años en Nueva York en la que tomó conciencia de la enorme competencia y el gran peso que el dinero tienen en la escena artística de la ciudad. Después de esa experiencia centró su actividad en el juego con los principios rectores de la economía, desarrollando proyectos que exploraban diferentes formas de vender o transferir valor –por ejemplo, poniendo a la venta su tiempo en lugar de objetos artísticos, trocando obras de arte por ideas o alterando papel moneda–; así fue como finalmente llegó a poner en marcha una galería dedicada en exclusiva a la venta de ideas. El objetivo principal de todos estos proyectos es la búsqueda de maneras de crear espacios de autonomía para el arte que no se ajusten a las convenciones y directrices que generalmente lo afectan y condicionan. Pietroiusti defiende que las obras de arte deben ser entidades abiertas que presenten problemas a la hora de tratar de definirlas o contenerlas en marcos fijos, y por ello terminó centrando su práctica en el arte de acción y dejando de trabajar con galerías. El abandono de estos espacios se produjo en 1991²⁹⁶, cuando, como participante en la exposición *Storie* (Galería Il Campo, Roma; comisariada por Domenico Nardone y Carolyn Christov-Bakargiev), presentó la pieza *Visite* (1991), de la que solo queda el relato de lo sucedido:

Mi proyecto consistía en visitas guiadas a los apartamentos privados del edificio donde se ubicaba la galería, en via della Minerva 5, en Roma. En total, dos de los ocho apartamentos estaban abiertos. Uno pertenecía a un periodista que vivía en la última planta y en el otro vivía una óptica, en la entreplanta. El periodista me dejó la llave y no estaba en casa la noche del evento. La óptica pidió poder continuar su vida familiar normal con su hijo, aunque sí estipuló que las visitas se limitarían al vestíbulo, que separé del resto del apartamento con cuerdas. Los visitantes podían ver las habitaciones adyacentes más allá de las cuerdas. Aproximadamente ocho personas participaron en las visitas, en grupos pequeños de cinco a diez personas acompañados por el artista. No se

294 El proyecto toma como base la conferencia dictada por Klein en La Sorbona el 3 de junio de 1959 (*infra* «Fragmentos de realidad; gestos y sonidos inmediatos»).

295 La información recogida acerca de Evolution de l'Art procede tanto de la página web de la galería (<http://www.evolutiondelart.net/>) como de una conversación mantenida vía Skype con Cesare Pietroiusti el 28 de noviembre de 2016. Acerca de su práctica artística, véase: <http://www.nonfunctionalthoughts.net>

296 Pietroiusti refiere que su relación con la *performance* comenzó de manera casual, y fecha la venta de su última pieza tangible –una serie de fotografías– en 1992.

hicieron fotografías ni vídeos**²⁹⁷.

Aunque esta propuesta no fue documentada, Pietroiusti considera que la documentación, a pesar de que en ocasiones es un intento infructuoso de definir aquellas obras abiertas y sin límites determinados, «es esencial». No obstante, en el planteamiento general de *Évolution de l'Art* esta queda expresamente descartada, al menos como manifestación tangible.

Évolution de l'Art, activa hasta 2012, no era una galería al uso; era una excusa, un proyecto artístico, «un juego» mediante el cual continuar explorando los intereses previamente descritos. Sin contar con un espacio físico –aunque su sede radicaba en Bratislava y llegó a tener filiales en Ámsterdam, Bruselas y Milán por iniciativa de algunos de los artistas vinculados al proyecto–, toda la actividad de la galería está centralizada en una página web donde figura un listado completo de las obras en venta con la información que cada artista facilitó sobre ellas junto con su precio correspondiente, designado libremente por estos. Algunos incluyeron imágenes ilustrativas o documentación de las piezas, ya que el proyecto se acogía a la acepción de «inmaterialidad» referida al intercambio de información digital –el límite, por lo tanto, se situaba en lo tangible. Sin embargo, en la web pueden encontrarse algunas propuestas que sí coinciden con los intereses de este estudio, varias de las cuales están estrechamente ligadas a aspectos mentales e intersubjetivos. Por ejemplo, la propuesta de Michael Fliri, *An artwork to be read directly from the artist's brain* (s.f.), recuerda en ciertos aspectos a piezas de Robert Barry²⁹⁸:

A partir de ahora, una parte de mi cerebro estará dedicada a pensar en una obra de arte que nadie conocerá y estará reservada al comprador.

Él/ella me invitará a su país, donde ambos buscaremos a alguien que lea la mente.

Esta persona leerá mi cerebro y a continuación describirá el proyecto al comprador.

Nunca en mi vida hablaré con nadie sobre esta obra**²⁹⁹.

297 «My project consisted of guided visits to the private apartments in the building where the gallery was located, in via della Minerva 5, in Rome. Altogether, two out of eight apartments were opened; one belonged to a journalist who lived on the top floor, and the other was the home of an optician, on the mezzanine level. The journalist left me with the key and was not at home on the night of the event. The optician asked to be able to continue her normal family life with her son. She did stipulate, however, that the visits were limited to the entrance hall, which I separated from the rest of the apartment with ropes. Beyond the ropes visitors could see into the adjacent rooms. Approximately eighty people participated in the visits, in small groups of five to ten persons, accompanied by the artist. There were no photographs taken, nor videos made» (<http://www.nonfunctionalthoughts.net/note/62.html#>).

298 *Infra* 4.4: «Haceres en clandestinidad».

299 «From now on, a part of my brain will be dedicated to think of an artwork that nobody will know and that will be reserved for the buyer. / He/she will invite me to his/her country, where we both will look for a thought-reader. / The thought-reader will read my brain and then will describe the project to the buyer. / I will never in my life talk to anyone about this work» (http://www.evolutiondelart.net/edla/artists/m_fliri.html).

Lo mismo sucede con *Zombie*, de Inga Zimprich, un periódico trimestral de noticias de la escena artística ucraniana –en edición bilingüe inglés-ucraniano– cuya transmisión para los suscriptores es telepática debido a la falta de capital para asumir los costes de impresión. El primer número se emitió en febrero de 2008³⁰⁰. O con *Repairing memory discontinuity through hypnosis* (2007), de Jorge Peris:

Me gustaría utilizar a un coleccionista de arte como sujeto de un experimento. Necesitaré una cierta cantidad de tiempo para conocerlo en su vida diaria y costumbres. Después de eso, con la ayuda de un hipnotista profesional y a través de una serie de sesiones, trabajaré en su espacio mental.

Durante el proceso de hipnosis intentaremos encontrar una fractura o discontinuidad dentro de su memoria y después intentaremos repararla.

En el periodo inicial con el comprador decidiré la zona mental o los temas en los que trabajaremos. El experimento solo terminará cuando consigamos interferir en sus futuras decisiones conscientes**³⁰¹.

Otra pieza cuya realización es telemática es *Private, immaterial* (s.f.) de Emilio Fantin:

La gente puede llamarme por teléfono en cualquier momento, excepto de madrugada (hora italiana). Mi respuesta puede consistir en descripciones de obras maestras italianas, historias sobre encuentros inmateriales o improvisaciones.

Respuesta A

Describiré una obra maestra italiana (Paolo Uccello, Mantegna, Giotto) con *pathos*.

Precio: 100 €

Respuesta B

Encuentros de voces como encuentros de pensamientos: hablaré sobre el estado de la inmaterialidad y otras historias.

Precio: 100 €

Respuesta C

300 http://www.evolutiondelart.net/edla/artists/nl/i_zimprich.html

301 «I would like to take an art collector as a subject for an experiment. I will need a certain amount of time to get to know him/her in his/her daily life and habits. After that, with the help of a professional hypnotist, and through a series of sessions, I will work on his/her mental space.

»During the hypnotic process we will try to find a fracture or a discontinuity within his/her memory, and then we'll try to repair it.

»In the initial period with the purchaser I will decide the mental area, or the themes, on which we will work. The experiment will end only when we will get to interfere on his/her future conscious decisions» (http://www.evolutiondelart.net/edla/artists/j_peris.html).

Improvisación

Precio: 100 €**³⁰²

Por su parte, Ruth Sacks and Robert Sloon plantean en *Pound of Flesh* (s.f., edición de tres) promocionar oralmente y en todas las ocasiones oportunas durante cinco años a un artista desconocido elegido por el comprador³⁰³. Y Giancarlo Norese propone, en un gesto que recuerda a los boicots de Lee Lozano³⁰⁴, no intercambiar palabra con nadie durante una jornada laborable completa, comenzando cuando el comprador lo desee (*Untitled*, s.f.)³⁰⁵.

Pietroiusti comenta que, dado que la lógica del proyecto era intercambiar ideas por dinero, la realización de las piezas estaba supeditada a su adquisición por alguna persona interesada. El protocolo de venta era muy informal y no estaba definido de antemano, de modo que podía efectuarse de la manera que los implicados estimaran más conveniente. Por otra parte, señala que no hubo selección de artistas o de propuestas, sino que la galería se nutría principalmente de colaboraciones de amigos y conocidos, que iban ampliándose progresivamente. En este sentido, reconoce que en ocasiones algunos malentendieron la orientación del proyecto.

Al margen de que se trate más de una propuesta artística que de una galería convencional, *Évolution de l'Art* es un reflejo claro de la continuidad del interés en modos de hacer no ligados a lo objetual en las prácticas artísticas recientes sin que ello suponga renunciar a la posibilidad de participar de los canales institucionales³⁰⁶. En su caso, el enfoque comercial perseguía la generación y el intercambio de valor a través de interrelaciones propiciadas por el acuerdo en torno a una idea; pero, la desaparición de la documentación solo se efectúa en el plano de lo tangible, no de lo visual, de modo que no puede afirmarse que en todos los casos exista un cuestionamiento de esta más allá de su restricción al entorno digital.

4.3 MATAR AL TESTIGO

Como ya se ha mencionado³⁰⁷, durante la década de los sesenta fueron cuantiosas las

302 «People can call me by telephone at any time, except late night, (Italian time). My answer can consist of Italian masterpieces descriptions, or of stories of immaterial encounters, or of improvisations. / Answer A: I will describe an italian masterpiece (Paolo Uccello, Mantegna, Giotto) with pathos. Price: € 100 / Answer B: Meetings of voices as meetings of thoughts: I will talk about the status of immateriality, and other stories. Price: € 100 / Answer C: Improvisation. Price: € 100» (http://www.evolutiondelart.net/edla/artists/e_fantin.html).

303 http://www.evolutiondelart.net/edla/artists/r_sacks_sloon.html

304 *Infra* 4.5: «Suspende la acción».

305 http://www.evolutiondelart.net/edla/artists/g_norese.html

306 Para otros ejemplos en esta línea, *infra* 4.6: «Fragmentos de realidad; gestos y sonidos inmediatos».

307 *Supra* 3.1.4.1: «Documentar procesos: el documento como índice».

propuestas artísticas que, en la línea de Klein, defendían la enunciación como forma de realización. El resultado objetual solo era «las cenizas»: un resto inerte de lo artístico, algo contingente. De este modo, la efectuación pasaba a ser circunstancial y momentánea, y tan solo bastaba una instrucción o descripción para ponerla en marcha. Dichas instrucciones hacen de la experiencia artística un acontecimiento personal, subjetivo y no exclusivamente ligado a los espacios habituales de presentación del arte, y por ello resulta inexacto referirse a ellas solo en términos de documentación –no de objeto tangible, en cambio³⁰⁸. Algunas de ellas, sin embargo, juegan a establecer reglas que impiden directamente el acceso a la experiencia, haciendo de esta prohibición la condición de realización de la propuesta artística.

En 1964, el otrora economista Robert Filliou concibió una pieza teatral titulada *No-Play #1*, que, a pesar de ser anunciada profusamente, no debía ser vista por nadie:

Esta es una obra que nadie debe venir a ver. Es decir, el no venir de nadie da lugar a la obra. Junto a la amplísima publicitación del espectáculo en periódicos, radio, televisión, invitaciones privadas, etc.

No se le debe decir a nadie que no venga

No se le debería decir a nadie que no debería venir.

¡No se le debe prohibir a nadie que venga bajo ningún concepto!

Pero no debe venir nadie o no habrá obra.

Es decir, si los espectadores vienen, no hay obra. Y si no viene ningún espectador, tampoco... Quiero decir que, de un modo u otro, hay una obra pero es una No obra. (Filliou, 1967)**³⁰⁹.

Análogamente, dos años más tarde, Ben Vautier presentó en Niza *Personne*, otra propuesta teatral en la que ningún espectador tenía permitido acceder a la representación. Los actores actuaron durante una hora ante las butacas vacías y, tras la caída del telón, se reunieron con el público asistente en el vestíbulo³¹⁰.

308 Este y otros asuntos relacionados han sido tratados en el artículo titulado «Hacia una redefinición de la nada, o por qué la inmaterialidad solo puede ser un concepto inteligible» (Rodríguez Casado, 2014).

309 «This is a play that nobody must come and see. That is, the not-coming of anyone makes the play. Together with the very extensive advertising of the spectacle through newspapers, radio, T.V., private invitations, etc. ...

No one must be told not to come.

No one should be told that he really shouldn't come.

No one must be prevented from coming in any way whatsoever!!!

But nobody must come, or there is no play.

That is, if the spectators come, there is no play. And if no spectators come, there is no play either ... I mean, one way or the other there is a play, but it is a No-Play».

310 <http://www.ben-vautier.com/50performanceben.pdf>, p. 71.

Si bien estas piezas tampoco cancelan totalmente el documento –en el caso de Filliou están las instrucciones, y de la pieza de Ben existen tanto anuncios en formato de póster como una fotografía del teatro vacío, a excepción de los actores y de la persona que fotografió la sala durante la representación–, resulta interesante destacar de ellas el gesto de prescindir del público, de matar al testigo, lo cual indica cierto grado de cancelación en la medida en que un testigo es una fuente de información sobre lo acontecido –de hecho, en *Personne*, el público aún podía llegar a conocer el contenido de la representación una vez se reuniera con los actores en el vestíbulo. Esto puede dar una idea orientativa del gran número de acciones privadas sin documentación –y, por lo tanto, desconocidas– llevadas a cabo por personas que cabrían en la descripción que Jean Dubuffet hace de los artistas del *art brut* en *Asfixiante cultura* (1968), cuyo comportamiento «lleva a pensar que su producción se hace estrictamente para su uso personal sin que intervenga el menor deseo de mostrarla jamás a nadie» (Dubuffet, 1968, en 2011: 47; véase también Jouannais, 1997, en 2014: 26). Esa es, sin duda, la expresión más radical y última que podría tener este tipo de planteamientos.

4.4 HACERES EN CLANDESTINIDAD

Con seguridad, muchas de las primeras manifestaciones de arte de acción han dejado pocos o ningún rastro de su acontecer³¹¹. Los datos que han llegado a conocerse de ellas a menudo proceden de sucintas narraciones proporcionadas por testigos oculares o transmitidas de boca en boca cuando estos también han desaparecido, por lo que comúnmente han quedado como anécdotas o notas al margen de la historia oficial documentada. Un ejemplo de esto en el ámbito español lo aporta Hilario Álvarez:

El primer antecedente de Arte de Acción del que tenemos noticia y que para algunos es la protoperformance española, tuvo lugar en los primeros años treinta.

Parece ser que la presentaba en bares y cabarets de la zona de Aragón un desconocido artista. Según otras versiones era una “función especial” que presentaban las compañías de teatro que hacían giras por pueblos y provincias, el día de “Los Inocentes” y que titulaban “La Agonía de un Cabo”. La acción consistía en una persona que salía al escenario con una vela casi agotada, la colocaba sobre una mesa, encendía el cabo y esperaba a que la vela se apagase por sí misma.

Así pues, habría habido en España acciones desde los años 30, como un posible eco del movimiento dadaísta (Álvarez, 2007: 1).

En esta línea, podrían agregarse muchos otros acontecimientos, como algunas de las

311 O las definitivas, como se cuenta que fue el caso de la última aparición pública de Artaud el 24 de enero de 1947, de la que solo quedan relatos que reflejan la intensidad y la angustia de los asistentes ante una situación en la que no podía distinguirse lo que era actuado de lo que no (Miller, 1996: 129-31).

veladas del Cabaret Voltaire en Zúrich a principios del siglo XX, la acción inaugural de Zaj el 19 de noviembre de 1964, cuya comunicación fue posterior ya que no fue anunciada (Figaredo, 2009), o las primeras acciones de Ria Pacqué en Bélgica en la década de los setenta.

En algunos casos, la escasa o nula trascendencia de estas expresiones a veces responde a una invisibilidad pragmática, y es que, de los diversos motivos que pueden aducirse para explicar el descarte de la documentación del proceso artístico, la forzosidad es el que menos justificación requiere. Son incontables las obras que han quedado ocultas a causa de la situación social o política de los lugares en los que se llevaron a cabo, pero esta invisibilidad no debe ser leída en clave de fracaso, pues en muchas de ellas no existe una preocupación por perdurar, especialmente cuando todo alrededor es inestable e imprevisible. Su compromiso es con el momento, no con la posteridad³¹².

Ya se ha hablado, en este sentido, de la acción de János Major en la inauguración de la gran exposición de Vasarely en Budapest de 1969, espoleada por la incongruencia política de representar una apertura cultural aprovechando el reconocimiento internacional de este artista mientras la vanguardia húngara padecía los rigores del régimen³¹³. Pero podrían traerse otros ejemplos, como el de Margarita Azurdia en la Guatemala de los años ochenta, que se encontraba sumida en una guerra civil (1960-1996). En la época de mayor dureza del conflicto, que abarca desde los años setenta hasta principios de los ochenta, Azurdia fundó el Laboratorio de Creatividad en 1982, a través del cual desarrolló una actividad colectiva – principalmente con otras mujeres– centrada en el uso del cuerpo para abordar cuestiones de género en espacios públicos de la capital con recursos como el ritual y la danza. Se trataba de «coreografías extrañas y desentonadas» que buscaban «obligar al público a reaccionar de alguna manera» (Cazali, 2007).

El interés de Azurdia por integrar al público y por lograr experiencias sensoriales más allá de la visualidad está vinculado con inquietudes artísticas como las de Lygia Clark o Hélio Oiticica, quienes también exploraron maneras de expandir la conciencia psicofísica a través de sus propuestas. De ellas se contagió en su viaje a Brasil cuando acudió como participante en la 10ª Bienal de São Paulo (1969) –entonces se hacía llamar Margot Fanjul (*X Bienal de São Paulo*, 1969: 99). Azurdia dejó plasmados estos intereses en sus escritos, en los cuales ofrece su visión acerca del cuerpo y de su presencia en el espacio público.

312 En una entrevista en 2010, Pacqué afirmaba: «En los años 70 (...) no era importante documentar las *performances*, era la acción, ese momento, todo era importante: el olor, la duración, las cosas que realmente no se podían incluir en la foto. Y creo que lo que es diferente ahora es que se documentan todas las acciones. Acconci, por ejemplo, ya utilizaba el vídeo a principios de los 70, pero a mí no me interesaba» [«In the 1970s (...) it was not important to document performances, it was the action, that moment, everything was important: the smell, the duration, the things which you couldn't really put on the photo. And I think what is different now is that every action is documented. Acconci already made use of video for example, in the beginning of the 1970s, but I wasn't interested in it»] (Warenichova y Li, 2010)**.

313 *Supra* 3.1.5: «Formas de documentación a partir de los años setenta».

De las acciones del Laboratorio de Creatividad, señaladas como las primeras manifestaciones de *performance* conocidas en Guatemala, no existen imágenes ya que no fueron documentadas. Sí queda una fotografía en blanco y negro de escasa nitidez de la primera acción individual de Azurdia, *Favor quitarse los zapatos* (1970), en la que se la ve en pie, cruzada de manos, tras un foco posado en el suelo, que es la única fuente de iluminación³¹⁴.

Un caso posterior en el que la clandestinidad viene impuesta por las circunstancias, aunque también se justifica en la especificidad de la propuesta, es el proyecto *Aportación de contenido económico a 25 mujeres de Ciudad Juárez* (2006-2010), de Josechu Dávila, el cual surgió a raíz de una invitación lanzada a diferentes artistas con el objeto de que planteasen propuestas en torno al grave problema de los asesinatos de mujeres que llevan sucediéndose en el municipio desde al menos 1993. Este proyecto es muy elocuente en cuanto a la visibilización de las tensiones entre el acontecimiento artístico no documentado y el aparato cultural institucional cuando se trata de lidiar con cuestiones administrativas. En esta ocasión, el Ayuntamiento de Madrid fue el organismo que dotó a la propuesta de nueve mil euros procedentes de su programa de «Ayudas a la Movilidad Internacional de Creadores 2009», concedidos a Dávila a través de un concurso público tras dos años de negativas por parte de instituciones mexicanas y españolas. La obtención de fondos públicos procedentes de estados con responsabilidad directa en los feminicidios de Ciudad Juárez era una condición imprescindible desde el inicio del proyecto, que el artista resume como sigue:

El proyecto consistió en realizar una aportación económica de 5.000 pesos a 25 mujeres de Ciudad Juárez, elegidas al azar, que tuvieran el perfil de las mujeres secuestradas y asesinadas desde 1993 hasta la actualidad. Las mujeres desconocieron el motivo por el que fueron elegidas, así como el origen del dinero y su participación dentro de una obra de arte. Las entregas se realizaron en mano, dentro de sobres sin remitente, a su nombre y dirección. La cantidad total entregada fueron 9.000 €, unos 125.000 pesos Mexicanos al cambio.

La obra utiliza como concepto de fondo las emociones generadas por el desconocimiento mutuo: por un lado, el de las mujeres respecto a quién y por qué les entrega 5.000 pesos; por otro, el del artista y el espectador que no sabrán nunca de sus posibles emociones y reacciones ante este hecho. Paradójicamente, lo que en otras circunstancias se podría calificar de acto positivo y grato (recibir dinero por sorpresa y anónimamente), se convierte, por el hecho de realizarse en Ciudad Juárez, en un acto de encontradas sensaciones.

Este “terreno de nadie”, generado por el desconocimiento mutuo, es el que sustenta la obra. Por este motivo no se realizó ningún tipo de registro visual o sonoro de las entregas, o de las posibles reacciones respecto a los sobres recibidos. Incluso la documentación que generó el proceso de entrega tampoco será utilizada formalmente,

314 Véase Moore, s. f.; Toledo, 2008: 65; Valdés, 2014; Pellecer Mayora, 2012.

siendo destruida, junto con los datos personales de las mujeres, una vez presentada la Memoria final y aprobada la justificación de la ayuda recibida (...). Así, el desconocimiento será su única formalización plástica y su difusión se realizará únicamente por medio de la palabra, tanto verbal como escrita.

Esta Memoria final (abreviada), presentada a las instituciones y colaboradores participantes en el proyecto, será el texto referencia en la difusión de la obra dentro del canal artístico. Por este motivo, se han omitido los datos específicos de las zonas de entrega y las fechas exactas de su realización, con la finalidad de ayudar a mantener en el tiempo el desconocimiento mutuo entre las mujeres y el proyecto, concepto principal de este trabajo (Dávila, s.f.: 1-2).

A medida que el proyecto fue tomando forma, se descartó cualquier aspecto que pudiera comprometer la seguridad de las partes en él implicadas, ya que preservar el anonimato era un elemento esencial de la obra. Por ello, ante la imposibilidad de contar con bancos, notarios y empresas de mensajería, se decidió efectuar las entregas de dinero en mano a través de una empresa de reparto ficticia, creada para la ocasión con la colaboración de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, la Fundación Arthis y el Museo de la Ciudad. Resueltas estas cuestiones, apareció un problema adicional: cómo justificar al Ayuntamiento que el dinero recibido había sido realmente empleado en la ejecución de la propuesta, dado que se había trasladado en efectivo desde Madrid hasta Ciudad Juárez, y había sido entregado íntegramente a 25 mujeres sin acuse de recibo. Ante esta circunstancia, Dávila explica que

se optó por no renunciar a la ejecución de la obra, a pesar de la dificultad que ésta tendría para justificarse oficialmente, al entender que primaba el concepto creativo de la pieza. También se entendió que la propia ley amparaba supuestos complejos como este proyecto en el siguiente artículo de la ley española de subvenciones, que dice: En virtud de lo dispuesto en el art. 30.7 de la Ley 38/2003, “las subvenciones que se concedan en atención a la concurrencia de una determinada situación en el perceptor no requerirán otra justificación que la acreditación, por cualquier medio admisible en Derecho, de dicha situación previamente a la concesión, sin perjuicio de los controles que pudieran establecerse para verificar su existencia”. En cuanto a los medios de prueba admisibles, el art. 1.215 del Código Civil establece que “las pruebas pueden hacerse por instrumentos, por confesión, por inspección personal del juez, por peritos, por testigos y por presunciones” (Dávila, s.f.: 4).

Al proyecto concluido le subsiguió un proceso de reclamaciones y recursos entre el artista y el Ayuntamiento, el cual pidió a Dávila el reintegro total de la ayuda por haber incumplido los plazos de realización y justificación –provocados, en parte, por un retraso del consistorio en el ingreso del dinero de la subvención, y en parte por el recrudescimiento

de la situación en Ciudad Juárez a partir del verano de 2009, que, según expuso el artista en el recurso de reposición que presentó el 25 de febrero de 2011, dificultó «enormemente cualquier tipo de actividad a desarrollar allí» (Dávila, 2011b: 6).

La inflexibilidad de la Administración ante propuestas específicas con un alto grado de variabilidad se hace patente en casos como el de Dávila, y ejemplifica una preocupante y progresiva burocratización de las prácticas artísticas, a la que la documentación tangible contribuye de forma significativa³¹⁵. Incluso cuando su elusión está justificada por el propio proyecto y existen marcos legales que contemplan otras posibilidades de verificación de los hechos, a menudo prima la inercia sobre el propio sentido artístico, pudiendo llegar a alterarlo considerablemente. Al final, no obstante, esto no afectó al núcleo de la propuesta de Josechu Dávila más allá de lo estrictamente administrativo.

Por último, también a propósito de hacer es clandestinos, si bien esta vez la ocultación es empleada de manera voluntaria y no forzosa, cabe incluir en este apartado otras dos experiencias artísticas relacionadas con el secretismo. En primer lugar está el caso del singular James Lee Byars, conocido por la actitud errática y misteriosa que mantuvo tanto en su vida como en su práctica artística –ambas indiferenciadas. Existen numerosos relatos de personas que presenciaron diferentes acciones que realizó sin preaviso o ante un número reducido de testigos, los cuales aportan los únicos datos conocidos de ellas. Uno de esos relatos cuenta que obtuvo su primera exposición en un museo en 1958, después de personarse en la recepción del MoMA y solicitar que le presentasen a Rothko. En cambio, le atendió Dorothy C. Miller, conservadora de pintura y escultura, quien, tras mostrarse interesada por su obra en papel, le permitió montar una pequeña exposición de estos trabajos en el rellano de la escalera de emergencia del museo (Kunstmuseum Bern, 2009: 14). Dicha exposición tan solo duró un día.

En otro relato, Susanne Friedli describe una acción titulada *Una gota de perfume negro* (*A Drop of Black Perfume*):

En la medianoche del 24 de junio de 1983, Byars –vestido de dorado, con la cara envuelta en un paño negro, una chistera negra y zapatos negros de charol– apareció delante del telón de fondo de la montaña, cruzó los prados salpicados de parches de nieve y se detuvo en una de las piedras cubiertas de líquenes. De forma casi imperceptible, vertió una gota de perfume en una piedra en la que descubrió un cristal especial; la fragancia se evaporó. Lo que permaneció con *los pocos que fueron testigos* de la *performance* fue el *recuerdo de un momento único*. [Énfasis añadido.] (Friedli ed., 2009: 75)**³¹⁶.

315 Dávila también reclama la desburocratización de las prácticas artísticas en una carta abierta dirigida al entonces alcalde de Madrid, Alberto Ruiz Gallardón (Dávila, 2011d).

316 «At midnight on June 24, 1983, Byars—attired in gold, his face shrouded in black cloth, wearing a black top hat and black patent-leather shoes—appeared in front of the mountain backdrop, crossed the meadows, covered with patches of snow, and stopped at one of the stones covered with fine lichens. Almost imperceptibly, he poured a droplet of perfume onto a stone in which he discovered a special crystal; the fragrance evaporated. What stayed with *the few who witnessed* the performance

También es célebre otra acción que llevó a cabo durante la inauguración de la Bienal de Venecia de 1993, en la cual se situó en la puerta principal vestido de dorado y con los ojos vendados –como puede apreciarse en algunas fotografías–, y repartió solemnemente pequeñas monedas de papel dorado a los asistentes, en las que había inscrito con letra de tamaño minúsculo la frase: «tu presencia es la mejor obra». Lo más llamativo de esa acción era que Byars no había sido invitado a participar en la bienal de aquel año. La intervención, que recuerda en algunos aspectos a la protesta de János Major contra la exposición de Vasarely, y a Yves Klein en lo relativo al uso del oro –material que Byars relacionaba con la inmortalidad y la perfección–, otorga a la presencia un papel central en la realización de la obra, hasta el punto de ser constitutiva de ella.

Byars venía explorando el recurso de la exposición de sí mismo –del personaje del artista– desde mediados de la década de los cincuenta (entre 1955 y 1958), algo que continuó haciendo durante toda su trayectoria de maneras muy diversas, en ocasiones incluyendo mecanismos orales para involucrar al público. Su amigo Thomas McEvelley vincula esta autoexposición con actitudes propias de los filósofos presocráticos –los cuales despertaban un gran interés en él–, los dandis u otras figuras vinculadas a tradiciones religiosas como la budista o la navaja (McEvelley, 2008: 146).

McEvelley también refiere que Byars no estaba interesado en la comercialización ni en la periodización de su obra, y, en consecuencia, no guardaba un archivo personal de ella. Esta desafección por lo tangible hizo que durante un largo lapso («*period of Question*», 1969-1985) renegase de su obra temprana y apenas produjese obras en forma de objetos, pues consideraba que estos, en cuanto realidades cerradas –con límites definidos–, eran la antítesis de la pregunta, esto es, la respuesta, lo concluso. Como es lógico, al igual que las formas, Byars rehusaba las interpretaciones cerradas del sentido de su obra-vida, y por ello prefería que cada persona lo explicase o describiese de acuerdo con su propio criterio o sus propias sensaciones en lugar de hacerlo él. A este respecto, McEvelley recuerda que en una ocasión en que fue a entrevistarle, este exclamó: «¡Oh, Thomas, simplemente invéntatelo!» (2008: 147-208)*. Tanto daba: Byars tenía la convicción de que, al fallecer, la muerte cancelaría no solo su cuerpo sino todo lo demás, como expresó en la siguiente declaración de 1977: «La muerte cancela toda mi Obra; no la vuelvan a mostrar» (Kunstmuseum Bern, 2009: 11)**³¹⁷.

Finalmente, otro artista que asimismo se adentró en el terreno de lo desconocido es Robert Barry, quien en 1969 realizó varias piezas que abordaron la cuestión de diferentes maneras: en ocasiones mediante enunciados –frases escritas en las que designaba como arte *Something I was once conscious of, but have now forgotten; Something which is unknown for me, but which works upon me; Something that is taking shape in my mind and will sometime come to consciousness; Something that is searching for me and needs me to reveal itself; All the things I know*

was the *memory of a unique moment*. [Emphasis added.].

317 «Death cancels all my W[or]k's never show them ag[ain]»

but of which I am not at the moment thinking - 1.36 pm, june 15, 1969; o las ideas que tendrá la gente después de leer la entrevista publicada en el catálogo de la exposición *Prospect '69*³¹⁸, y otras veces impulsando acciones sin un resultado visible, pues la documentación visual, bien sería inservible como representación de lo acontecido, o bien supondría la cancelación de la obra. Una de ellas es la ya mencionada propuesta que envió a la clase de proyectos de David Askevold en Halifax³¹⁹, cuyas indicaciones completas se reproducen a continuación:

Los estudiantes formarán un grupo y se decidirán por una única idea común. Esta puede ser de cualquier naturaleza, simple o compleja. Solo la conocerán los miembros del grupo. Tú y yo no la sabremos. La pieza seguirá existiendo mientras permanezca en los límites del grupo. Solo con que un estudiante desconocido para los demás informe en cualquier momento a alguien de fuera del grupo, la pieza dejará de existir. Puede existir durante unos segundos o continuar indefinidamente, dependiendo de la naturaleza humana de los estudiantes que participen. Puede que nunca sepamos cuándo o si la pieza se acaba^{**320}.

Otra acción es *Telepathic Piece*, que llevó a cabo durante la inauguración de una exposición organizada por Seth Siegelau en la Universidad Simon Fraser de Vancouver. Solo se hizo pública su descripción en el catálogo al término de la muestra con una frase entre corchetes a modo de ficha técnica: «Durante la exposición intentaré comunicar telepáticamente una obra de arte cuya naturaleza es una serie de pensamientos que son aplicables al lenguaje o a la imagen» (Siegelau, 1969c)^{**321}. Como le expresó a Raimundas Malasauskas en una entrevista que mantuvieron el 3 de marzo de 2003, la pieza básicamente consistía en una sensación inespecífica que Barry transmitía de forma inconsciente, es decir, que no conocía exactamente la forma en que lo hacía, ni podía controlar quién captaría esa transmisión, ni qué pensaría o sentiría esa persona en tal caso –algo que equipara al acto de exponer o compartir arte (2003). Barry ha explorado lo relativo a la transmisión de la información y su percepción en otras ocasiones, experimentando con el espectro electromagnético en propuestas realizadas con ondas de radio o ultrasonidos. Sus piezas

318 También puede mencionarse, en este sentido, la pieza de Henry Flynt titulada *Work Such That No One Knows What's Going On* (July 1961).

319 *Supra* 3.1.5: «Formas de documentación a partir de los años setenta»; y 3.1.7: «Oralidad y escritura. Formatos documentales alternativos a la imagen».

320 «The students will gather together in a group and decide on a single common idea. The idea can be of any nature, simple or complex. This idea will be known only to the members of the group. You or I will not know it. The piece will remain in existence as long as the idea remains in the confines of the group. If just one student unknown to anyone else at any time, informs someone outside the group the piece will cease to exist. It may exist for a few seconds or it may go on indefinitely, depending on the human nature of the participating students. We may never know when or if the piece comes to an end».

321 «During the Exhibition I will try to communicate telepathically a work of art, the nature of which is a series of thoughts that are not applicable to language or image».

telepáticas guardan una relación directa con estas, con la particularidad de que en esos casos los transmisores no son objetos sino cuerpos, lo cual supone un paso más allá en el abandono de lo tangible.

Los planteamientos mencionados de Barry coinciden con los de Azurdia, Byars y Dávila en su concepción del arte como una experiencia intersubjetiva que trasciende lo visual, lo visible y lo contemplativo, y cuyo grado de intensidad no va necesariamente ligado a anclajes físicos de ese tipo. En los casos concretos de Dávila y de Barry, el desconocimiento de las personas no implicadas en los acontecimientos es la garantía de prosperidad de sus propuestas; pero, al margen de los motivos particulares que les abocaron a la clandestinidad, lo que tienen en común todos los ejemplos incluidos en este apartado es que su sola realización, su mero suceder, ya les confiere plena validez³²².

4.5 SUSPENDER LA ACCIÓN

*(...) disminuye y disminuye hasta alcanzar la no-acción,
y como no actúa, nada hay que deje de hacer.
Quien aspire a conquistar el mundo,
permanezca siempre libre de todo quehacer.
El hombre ocupado,
no puede llegar a conquistar el mundo.*

Lao Zi, *Tao Te Ching*, C. XI [XLVIII]^v.

Sería necesaria la invención del sustantivo improductor, más exacto que el adjetivo improductivo, para nombrar a esos creadores ligados a lo inmaterial, a lo no demostrativo, a la ironía del gesto (...); son los no gestores del efecto producido (...), de algún modo los indiferentes.

Jean-Yves Jouannais^u.

En otras ocasiones, la ausencia de documentación es el resultado de la negativa a producir. Sería fácil concluir el apartado en este punto si no fuera por las complejidades que implica tal determinación, como se ha indicado en partes anteriores³²³ y se observará seguidamente.

Es preciso puntualizar, en primer lugar, que de lo que aquí se va a tratar es de la suspensión de la práctica y no de su abandono, es decir, del resultado de una actitud orientada a generar espacios de anomia y autonomía en respuesta a las condiciones vitales y profesionales surgidas del capitalismo. Por el contrario, el abandono de la práctica es en

322 Esto coincide con la visión del arte de Isidoro Valcárcel Medina, que apunta esta misma idea en *La chuleta* (1991).

323 *Supra* 2.1: «Mecanismos de reducción y de aproximación a lo mínimo».

realidad una forma de continuidad de estas condiciones ya que no supone un cambio o una ruptura efectiva del *statu quo*: se le deja seguir siendo.

El mecanismo de la suspensión opera en la dimensión temporal. Como tal, afecta a los ritmos de producción marcados por el trabajo, los cuales pueden variar en intensidad y velocidad en función de la demanda. Por ello, un ritmo lento o un ritmo acelerado pueden servir indistintamente para satisfacer esa demanda y establecer el valor económico de lo producido, de modo que oponer resistencia mediante un ritmo contrario al vigente no supone mucho más que adelantar un giro que podría suceder de una forma u otra en función de los ciclos económicos. En cambio, la suspensión, la anulación del ritmo y del tiempo, interrumpe el ciclo e inaugura un espacio de neutralidad que no se ve afectado por las variables de la productividad³²⁴.

Ya se ha hecho referencia a las posturas defendidas por Lafargue, Malévich, Stilinović o Duchamp a favor de la pereza como fuerza emancipadora. En el caso del último, esta se manifestó en la interrupción voluntaria de su práctica artística en favor de una dedicación exclusiva al juego del ajedrez –su gran pasión– entre 1926 y 1934. A propósito de este periodo, André Breton afirmó en 1929 que el gesto de Duchamp ofrecía «una visión interesante acerca de un intelecto que no tiene voluntad de servir»³²⁵.

Durante la década de los sesenta se incidió en la práctica de esta actitud ya desde sus inicios, con ejemplos como los de Ben Vautier, quien realizó numerosas piezas (objetos) en torno al no hacer. Entre ellas, destaca su proyecto *Rien faire* (1961), que describió de la siguiente manera:

En busca de una nueva expresión en relación con todo arte que es creación de obras visibles o tangibles, he pensado crear la inactividad: no construir NADA, no destruir NADA. Es decir, simplemente hacer que un ujier dé fe de mi creación inactiva cada fin de mes. No se trata de la inmaterialidad de Klein sino de la inacción creativa^{*326}.

En 1993, Ben propuso la celebración del Festival Internacional Fluxus de Nada en Niza (Fluxus Festival International Niçois du Rien, 1963-1993), cuya invitación rezaba:

Esta es una invitación oficial para participar en el **Festival Internacional Fluxus de Nada de Niza** de 1993. Este festival se organiza para conmemorar los 30 años de actividad de

324 A este respecto, véase *Contra el tiempo. Filosofía práctica del instante* (2016), un ensayo en el cual el filósofo mexicano Luciano Concheiro elabora la idea de la *cronopolítica* como forma de huida o de resistencia a las medidas del tiempo del capitalismo.

325 <http://www.noshowmuseum.com/en/2nd-b/marcel-duchamp#info>

326 «À la recherche d’une nouvelle expression par rapport à tout l’art qui est création d’œuvres visibles ou tangibles, j’ai pensé créer : L’inactivité : RIEN construire, ne RIEN détruire. C’est-à-dire, faire uniquement constater ma création inactive par un huissier toutes les fins de mois. Il ne s’agit pas de l’immatériel de Klein mais de l’inaction créative» (<http://www.ben-vautier.com/divers/moibenjesigne.html>).

Fluxus en Niza (1963-1993). Para este festival se le pide que no haga **nada**, puede quedarse en casa y no hacer **nada**. SIN ACTUACIONES. SIN CONFERENCIA. SIN EXPOSICIÓN. SIN OBRA. Si este programa le parece demasiado difícil de aplicar y toma conciencia del peso de su "**nada**", puede enviarnos su descripción. Por ejemplo: "No tengo más tiempo para no hacer **nada**" o "este festival no merece **nada** la pena, rechazo no hacer "**nada**", etc.

Evidentemente, somos conscientes y estamos contentos de la participación en el festival de la mayoría de las galerías de arte actuales del mundo, "ya que todas dicen que no están vendiendo **nada**".

Naturalmente, se imprimirá un catálogo que contenga todas sus "**nadas**".

Para participar en el simposio y congreso internacional que tendrán lugar durante el festival, y cuya fecha y lugar se mantienen en secreto para no revelar **nada**, escriba a:

"nada"

c/o Ben Vautier

route de Saint Pancrace, 103

06100 NIZA**³²⁷

Nótese, sin embargo, que en su planteamiento se contemplaba la edición de un catálogo como documentación del evento a pesar del llamamiento a la inacción.

También en el entorno de Fluxus, Robert Filliou escribió en 1964 un poema de acción titulado «Yes», cuya segunda parte, llamada «El Filliou Ideal» («Le Filliou Idéal»), consistía en:

no decidir

no escoger

no desear

no poseer

consciente de uno mismo

327 «This is a [sic] official invitation to take part in 1993 **International Fluxus Nothing Festival of Nice**. This Festival is organized to commemorate 30 years of Fluxus activity in Nice (1963-1993). For this Festival you are asked to do **nothing**, you can stay at home and do **nothing** NO PERFORMING. NO CONFERENCE. NO EXPOSITION. NO WORK, if such a program is too difficult for you to apply, and if you become concious [sic] of the weight of your "**nothing**", you can send us its description, for instance: "I have no more time to do **nothing**" or "this festival is worth **nothing**, I refuse to do **nothing**", etc.

»We are of course concious [sic] and happy concerning the participation to the festival of most art galleries in the world today, "since they are all say they areselling **nothing**" [sic].

»Of course a catalogue containing all your "**nothings**" will be printed.

»To take part in the international symposium and congress which will occur during this Festival, and which dates and places are being kept secret so as to reveal **nothing**, write to: "nothing", c/o Ben Vautier, 103 route de Saint Pancrace, 06100 NICE» (<http://www.ben-vautier.com/divers/rien.html>).

totalmente despierto

SENTADO TRANQUILAMENTE, SIN HACER NADA³²⁸

Filliou representó este poema –ideado como *performance*– con Alison Knowles el 8 de febrero de 1965 en el Cafe au Go Go de Nueva York. Durante la primera parte, permaneció sentado inmóvil, de piernas cruzadas y en silencio mientras Knowles leía el texto correspondiente; para la segunda parte, se levantó, pronunció las palabras reproducidas arriba y volvió a su posición inicial. Philip Corner improvisó un acompañamiento musical prácticamente silencioso, y la acción continuó hasta que el público abandonó completamente el lugar (Filliou, 1967: 13). La pieza, no obstante, a diferencia del proyecto *Rien faire* de Ben, no supone una verdadera suspensión de la acción dado que se trata de una formulación poética, una representación del acto de no hacer, como establece su propia denominación.

Hacia el final de la década se produjeron algunas de las expresiones más radicales de suspensión de la práctica, con las que se pasó de la formulación a la efectución, manteniendo el gesto hasta las últimas consecuencias en algún caso. Stephen Kaltenbach fue una de las personas que en ese momento decidió desaparecer de la escena artística de Nueva York cuando su trabajo estaba siendo solicitado para formar parte de exposiciones internacionales relevantes, como *Nine* (Leo Castelli, 1968) *When Attitudes Become Form* (Kunsthalle Bern, 1969), *557,087* (Seattle Art Museum, 1969), *955,000* (Vancouver Art Gallery, 1970) o *Information* (Museum of Modern Art, 1970)³²⁹. Tras publicar una serie de anuncios anónimos en doce números consecutivos de *Artforum* entre noviembre de 1968 y diciembre de 1969, en los cuales hacía declaraciones como «El arte sirve» («Art Works») o exhortaba a los lectores a fumar («Smoke»), a tropezarse («Trip»), a difundir rumores («Start a rumor»), a cometer fraudes («Perpetrate a hoax»), a construirse una reputación («Build a reputation») o a convertirse en leyenda («Become a legend»), en 1970 se trasladó a la región central de California. Allí, no obstante, durante los cuarenta años que se mantuvo retirado, se dedicó a cultivarse como «artista regional» o de provincias –en contraposición al «artista conceptual» que había sido en el centro del arte–, amén de otros personajes como el pintor *malo* Es Que o el escultor *hortera* Clyde Dillon. Actualmente, muestra los resultados de ese proyecto de cuatro décadas –al que se refiere como *Elephant Project* o *Black Period*– en diferentes exposiciones a la vez que continúa trabajando en la periferia³³⁰; de modo que tan solo se trató de una retirada parcial y aparente en forma de retardo, que en realidad no estuvo vacía de actividad.

Quien llevó más al extremo tanto la suspensión de la práctica como la desaparición fue Lee Lozano, una artista que progresivamente fue tomando distancia del «mundo del

328 «not deciding / not choosing / not wanting / not owning / aware of self / wide awake / SITTING QUIETLY, DOING NOTHING».

329 <http://www.stephenkaltenbach.com/info/resume.html>

330 Véase: *Another Year in LA*, 2010; Lehrer Graiwer, 2010; Kaltenbach y Pangburn, 2016; Chiaverina, 2016.

arte» con el objetivo de separarse totalmente de él sin dejar rastro. Al igual que Kaltenbach, amigo y amante suyo durante un tiempo, Lozano era bien conocida y su obra estaba destacándose en el panorama predominantemente masculino de Nueva York, formando parte de exposiciones como *Number 7* (Paula Cooper Gallery, 1969), *Language III* (Dwan Gallery, 1969), diversas colectivas en la Green Gallery de Nueva York entre 1964 y 1965, y una individual en el Whitney Museum en 1970, entre otras³³¹; pero en poco tiempo su idea de lo que debía ser una trayectoria artística dejó de ser compatible con el planteamiento hegemónico.

Su primer alejamiento se produjo en forma de ausencia deliberada y progresiva con la referida *General Strike Piece*, comenzada el 8 de febrero de 1969, con la que empezó a llevar al límite la indiferenciación entre el arte y la vida a través de lo que denominó una «revolución personal y pública total»³³². Así pues, renunció a participar en exposiciones y en asociaciones como la Art Workers Coalition, y también a asistir a eventos culturales como inauguraciones, fiestas, muestras o conciertos. El mismo día que puso en marcha esta pieza realizó *Withdrawal Piece*, que consistió en el gesto de retirarse de una exhibición en la galería dirigida por Dick Bellamy (Green Gallery) para, según ella, evitar exponer junto a obra que la deprimía (Lehrer-Graiwer, 2014: 32). Unos meses antes, el 25 de septiembre de 1968, había iniciado un boicot a galerías y marchantes, decidiendo que sería ella misma quien eligiera a los coleccionistas a los que permitiría adquirir sus obras en función de lo interesantes que le resultasen cuando visitasen su estudio. Y más adelante, en agosto de 1971, dio comienzo a otro boicot, esta vez a las mujeres –incluidas sus amistades más cercanas, con excepción de su madre–, que mantendría el resto de su vida. Este sabotaje era una manifestación radical de su descontento con el feminismo, el cual estaba estrechamente conectado con su desafección por un mundo del arte hipermasculinizado, en el que las mujeres carecen de influencia. Por

331 <http://www.hauserwirth.com/artists/36/lee-lozano/biography/>

332 Tal y como declaró en un evento de la Art Workers Coalition el 10 de abril de 1969: «PARA MÍ NO PUEDE HABER UNA REVOLUCIÓN ARTÍSTICA SEPARADA DE UNA REVOLUCIÓN CIENTÍFICA, POLÍTICA, EDUCATIVA, DE LAS DROGAS, DEL SEXO O DE LAS PERSONAS. NO PUEDO TENER EN CUENTA UN PROGRAMA DE REFORMA DE UN MUSEO SIN PRESTAR IGUAL ATENCIÓN A LAS REFORMAS EN GALERÍAS Y REVISTAS DE ARTE QUE DEBERÍAN PERSEGUIR LA ELIMINACIÓN DE LOS ESTABLOS DE ARTISTAS Y ESCRITORES. NO ME DENOMINARÉ TRABAJADORA DEL ARTE SINO SOÑADORA DEL ARTE, Y SOLO PARTICIPARÉ EN UNA REVOLUCIÓN TOTAL QUE SEA SIMULTÁNEAMENTE PERSONAL Y PÚBLICA» [«FOR ME THERE CAN BE NO ART REVOLUTION THAT IS SEPARATE FROM A SCIENCE REVOLUTION, A POLITICAL REVOLUTION, AN EDUCATION REVOLUTION, A DRUG REVOLUTION, A SEX REVOLUTION OR A PERSONAL REVOLUTION. I CANNOT CONSIDER A PROGRAM OF MUSEUM REFORMS WITHOUT EQUAL ATTENTION TO GALLERY REFORMS AND ART MAGAZINE REFORMS WHICH WOULD AIM TO ELIMINATE STABLES OF ARTISTS AND WRITERS. I WILL NOT CALL MYSELF AN ART WORKER BUT RATHER AN ART DREAMER AND I WILL PARTICIPATE ONLY IN A TOTAL REVOLUTION SIMULTANEOUSLY PERSONAL AND PUBLIC»] (Lehrer-Graiwer, 2014: 37)**. Asimismo, *supra* 2.1.3: «Mecanismos de acción y de actitud».

ello, sintetiza el pintor David Reed, tomó la decisión de relacionarse solo con quienes tenían poder: los hombres (Siegel, 2001: 126). Helen Molesworth aporta más contexto en este sentido:

El uso por parte de Lozano de palabras como "boicot" y "huelga" recuerdan las estrategias del Movimiento por los Derechos Civiles de rechazo a la participación en sistemas considerados desiguales. (...) El rechazo de Lozano a hablar con mujeres implica un conocimiento del patriarcado que es similar a su rechazo del mundo artístico –ambos son sistemas, con normas y lógicas que son públicas y tienen efectos personales. Lozano se dio cuenta de que, así como no se puede reformar el mundo del arte centrándose solo en los museos, no se puede cambiar el patriarcado estableciendo vínculos solo con mujeres. (...) Al rechazar hablar con las mujeres como obra de arte también rechazaba la demanda del capitalismo de producción constante de propiedad privada. Que omitiese al objeto de arte fetichizado y a las mujeres quizás no fue un error, ya que ambos comparten un destino similar (Molesworth, 2002: 70-1)**³³³.

Los boicots no fueron las únicas estrategias con las que Lozano hizo frente a las exigencias de productividad, competitividad, mercantilización y éxito capitalistas. También hizo patente su rechazo alterando sus ritmos y costumbres por autoimposición (*The Change Your Sleeping Hours Piece*, 15 de septiembre de 1969), haciéndose impredecible (*Nonpredictable Piece*, 12 de abril de 1970), viviendo de forma desordenada, disminuyendo cualquier tipo de consumo –«de calorías, cigarros, maría, de energía alegre (como al bailar), emociones, intensidad; de inquietud, ambición, trabajo» (NB8, 5 April 1970: 120; Lehrer-Graiwer, 2014: 19)*³³⁴–, desprofesionalizándose, volviéndose incompetente desde el punto de vista de lo normativo –o, dicho de otro modo, haciendo de la incompetencia su norma personal. En estos planteamientos estaba ya el germen de la reducción extrema, y es que, con ellos, la artista estaba aplicando un principio de economía cada vez más estricto (Lehrer-Graiwer, 2014: 35).

En 1972 –aunque nunca dio una fecha de inicio que permita ubicarla en el tiempo con precisión³³⁵–, Lee Lozano activó *Dropout Piece*, su obra más límite –tanto es así que hay

333 «Lozano's use of words like "boycott" and "strike" evoke the Civil Rights Movement's strategies of refusal to participate in systems deemed inequitable. (...) Lozano's refusal to speak with women implies an understanding of patriarchy that is akin to her rejection of the art world—both are systems, with rules and logics that are public with personal effects. Lozano realized that, just as you can't reform the art world by focusing only on museums, you can't alter patriarchy by bonding only with women. (...) By refusing to speak to women as an artwork she also refused the demand of capitalism for the constant production of private property. That she elided the fetishized art object and women was perhaps no mistake, as both share a similar fate».

334 «DROPOUT/ ONLY WORKS ALONG WITH DIMINISHED/ CONSUMPTION/ OF CALORIES, CIGS, DOPE; OF JOYOUS ENERGY (LIKE DANCING), EMOTIONS, INTENSITY; OF RESTLESSNESS, AMBITION, WORK».

335 En sus notas existen menciones previas al deseo de retirarse, siendo la más temprana en abril de

quienes dudan de que sea una obra; entre ellos, Alexander Koch³³⁶, los custodios de su legado y sus antiguos marchantes, Jaap van Liere y Barry Rosen (2014: 7)³³⁷. Sin embargo, Sarah Lehrer-Graiwer sostiene que, a pesar del vacío de información existente, cualquier «idea, acción, comportamiento o experimento se convertía en una pieza cuando Lozano le daba un título –en realidad, en el momento en que agregaba la palabra “pieza” [*piece*] (aunque hay otros detonantes léxicos) y la subrayaba» (2014: 13)*. Como puede observarse, la artista concede al lenguaje un enorme poder transformador y realizativo, lo cual la aproxima a los usos postduchampianos y lingüísticos que durante la década de los sesenta caracterizaron muchas de las propuestas conceptuales –epíteto que, dicho sea de paso,

1970 (NB8, 1 April 1970: 94–95; NB8, 5 April 1970: 114–17), aunque Lehrer-Graiwer considera probable que Lozano manifestase esta idea con anterioridad por algún medio impermanente y no registrado (2014: 7).

336 Koch (2011: 17) razona lo siguiente: «Solo se suele citar una página del cuaderno de Lozano que hace referencia a *Drop Out Piece*. Pero la entrada con fecha de 5 de abril de 1970 tiene tres páginas adicionales en las que no se menciona la retirada del arte, ni el propio arte. Lozano identificó *Drop Out* como la “destrucción de (o al menos el entendimiento completo de) hábitos emocionales poderosos”. Uno de ellos era la “adicción al amor”. También quería reducir su consumo de drogas y cigarrillos, su inquietud, sus ambiciones. Parece como si quisiese emanciparse de una vida que no la hacía feliz. Parecía haber tenido éxito en liberarse de sus primeras utopías artísticas lo suficiente como para que ya no le preocupasen. Su *Drop Out* no es la declaración de una disidente, ni un proyecto de crítica del arte, ni una obra radical. Es, más bien, la decisión privada y claramente emocionalizada de una mujer de tomar las riendas de su vida y liberarse de múltiples presiones y limitaciones que no quiere que sigan estando presentes en su vida. Incluyendo el arte» [«Only one page from Lozano’s notebook is typically quoted that refers to the *Drop Out Piece*. But the entry dated April 5, 1970, has three additional pages on which the withdrawal from art—or art at all—are not mentioned. Lozano identified *Drop Out* as the “destruction of (or at least complete understanding of) powerful emotional habits”. One of these was the “addiction to love.” She also wanted to reduce her cigarette and drug consumption, her restlessness, her ambitions. It sounds as if she wanted to emancipate herself from a life that was not making her happy. She seemed to have succeeded in releasing herself from her former artistic utopias well enough that she was no longer concerned about them. Lozano[sic] *Drop Out* is not a dissident statement, nor a critical art project, or even a radical work. It is, rather, a private, clearly emotionalized decision of a woman to take her life into her own hands and liberate herself from multiple pressures and limitations that she no longer wants in her life. Art included»]. Frente a esto, Lehrer-Graiwer argumenta que Lozano adopta el término «*Life-Art*» desde mayo de 1969, al que más adelante pasa a llamar «*Life-Situation-Art*» (2014: 27, 95).

337 También se ha apuntado que la retirada de Lozano en este año fue en realidad una salida forzada debida a su situación económica, que hizo que tuviera que abandonar su estudio por no poder hacer frente a sus gastos. A partir de ese momento, se convirtió en una persona errática y entregada a los excesos, hasta que la situación se agravó tanto que se vio obligada a mudarse a Texas, donde residían sus padres (Lehrer-Graiwer, 2014: 47 y ss.; Koch, 2011: 16). Sin duda estos factores marcaron el resto de la vida de Lozano, pero, antes de tomar partido por una u otra posición, cabe formular algunas preguntas. Por ejemplo, cuando se habla de indeterminación y de indiferenciación entre arte y vida, ¿cómo puede determinarse cuál de estos aspectos tiene mayor peso en la configuración de un planteamiento artístico? O, cuando se habla de que el arte es fruto de su contexto, sea social o personal, ¿por qué utilizar ese contexto para menoscabar el sentido de dicho planteamiento, por mucha influencia que el primero haya tenido sobre él?

Lozano rechazaba para sí, al igual que el término «*performance*». Por otra parte, ella distinguía entre la pieza como acto y el reporte o informe (*write-up*) que se refería a ella, el cual confeccionaba a mano³³⁸ y en hojas sueltas solo con ocasión de su muestra pública o privada –en exposiciones, revistas o correspondencia personal–, según estableció en *Clarification Piece* (28 de julio de 1969):

PIEZA DE ACLARACIÓN (28 DE JULIO, 69)

HAZ UNA DISTINCIÓN‡ CLARA ENTRE UNA PIEZA COMO ACTO O SERIE (SET) DE ACTOS EN EL TIEMPO, Y EL INFORME DE UNA PIEZA QUE SE DA ÚNICAMENTE CUANDO HAY OCASIÓN DE EXHIBIR EL INFORME (SEA PÚBLICA O PRIVADAMENTE, POR LO GENERAL EN FORMA DE CARTAS A INDIVIDUOS).

PRIMER INFORME DE UNA PIEZA: DIBUJO * PARA LA PEACE SHOW DE LUCY (28 FEB. 69).

ALGUNAS PIEZAS ANTIGUAS‡, BIEN REDACTADAS CON POSTERIORIDAD O AÚN SIN REDACTAR: (...)

‡ A MARCIA TUCKER TRAS DIÁLOGO EL 28 DE JUNIO DEL 69.

* TODOS LOS INFORMES DE LAS PIEZAS SON DIBUJOS. ← ¡TENLO EN CUENTA!⁹

‡ A VECES LLAMADAS INVESTIGACIONES O EXPERIMENTOS. (...)

Θ ESTA ES LA DIFERENCIA ENTRE UN (PEDAZO DE) MATERIAL SINGULAR◦ IMPRESO (A MANO) Y MATERIAL IMPRESO, QUE ES MATERIAL REPRODUCIDO.

◦ TENGO QUE PERMITIR UNOS CUANTOS DUPLICADOS O FOTOCOPIAS (2014: fig. 14)^{*339}.

338 El hecho de que Lozano manuscribiese todos sus textos ha sido lógicamente interpretado en clave feminista como una manera de distanciarse de sus homólogos conceptuales –mayoritariamente hombres–, que solían mecanografiarlos para subrayar la supuesta neutralidad u objetividad de la información presentada –lo cual recuerda a los esfuerzos por conseguir el mismo efecto con la documentación (*supra* 3.1.4.2: «Factores de influencia en la difusión de la documentación»). La escritura de Lozano, por contra, es una manifestación abierta de su subjetividad y de su posicionamiento como mujer (Lehrer-Graiwer, 2014: 16).

339 CLARIFICATION PIECE (JULY 28, 69)

MAKE A CLEAR DISTINCTION‡ BETWEEN A PIECE AS AN ACT OR SERIES (SET) OF ACTS IN TIME, & THE WRITE-UP * OF A PIECE WHICH OCCURS ONLY WHEN THERE IS OCCASION TO SHOW THE WRITE-UP (EITHER PUBLICLY OR PRIVATELY IN THE FORM USUALLY OF LETTERS TO INDIVIDUALS).

FIRST WRITE-UP OF A PIECE: DRAWING * FOR LUCY'S PEACE SHOW (FEB 28, 69).

SOME EARLY PIECES‡ EITHER WRITTEN UP LATER OR NOT YET WRITTEN UP: (...)

‡ TO MARCIA TUCKER AFTER DIALOGUE JULY 28, 69.

* ALL WRITE-UPS OF PIECES ARE DRAWINGS. ← PLEASE NOTE!⁹

‡ SOMETIMES CALLED INVESTIGATIONS, OR EXPERIMENTS. (...)

A dichos informes, que en ocasiones iba completando a medida que la pieza se desarrollaba, los consideraba dibujos, y se permitía reproducir mecánicamente algunas copias de ellos para enviarlas por correspondencia como regalos a sus conocidos o para que fueran expuestas –lo cual indica, una vez más, su desinterés por la mercancía y por el objeto único y cerrado. De estos documentos, según Lehrer-Graiwer, se cuentan menos de veinte. De hecho, en sus cuadernos son más las piezas y actividades nombradas que no tienen informes que las que sí los tienen, ya que algunas de ellas se desarrollaban fuera de los límites de lo consciente y eran, por lo tanto, «piezas ocultas» que en ocasiones ni siquiera podían expresarse verbalmente. Otras, en cambio, circulaban como relatos orales. Con todo, Lozano atribuía a esas piezas la misma entidad que a cualquier otra dentro de su proyecto artístico (2014: 16-8).

Dropout Piece supuso la culminación de la «revolución personal y pública total» de Lozano. Con ella abandonó definitivamente la producción de objetos, así como el interés por exponer su trabajo en los canales convencionales –y, con ello, la persecución del éxito (*suckcess*). Incluso dejó de llevar registros escritos de su actividad artística: esta y su vida eran completamente coincidentes. Ya no había documentación. Pero su desaparición no fue inmediata: durante una década, «Lozano siguió siendo muy visible en el centro de Nueva York entre un nuevo grupo de gente más joven que en su mayoría no conocían su trabajo previo³⁴⁰. De hecho, su presencia física en la escena está en el núcleo de su desaparición del mercado y de las instituciones» (2014: 50)**³⁴¹. Esa presencia ha sido interpretada en términos de (auto)representación y de experimento social:

Como Morehead lo describe, el trabajo de Lozano de mediados de los años 70 se ocupaba fundamentalmente del movimiento y del estudio de la postura, la actitud, la alineación y el lenguaje corporal. Hizo una coreografía con un caminar desafiante, merodeante, llevando una radio en el bolsillo de la chaqueta sintonizada en la emisora WNEW o WLIB. Exagerando la ligereza y la gravedad, Lozano calibraba las presiones de su propio peso marcadamente controlado. Como era su costumbre, bailaba constantemente, girando como una máquina de ensimismamiento (2014: 53-4)**³⁴².

⊖ THIS IS THE DISTINCTION BETWEEN A ONE-OF-A-KIND° (HAND) PRINTED (PIECE OF) MATTER & PRINTED MATTER, WHICH IS REPRODUCED MATTER.

° I GOTTA ALLOW A FEW CARBON COPIES, OR ZEROX [sic] COPIES.

340 De acuerdo con Jeffrey Deitch, Lozano no se promocionaba ni hablaba de su obra pasada; tan solo se limitaba a estar presente (Lehrer-Graiwer, 2014: 107).

341 «Lozano stayed very visible in downtown New York among a new, younger crowd who mostly didn't know her earlier work. In fact, her physical presence on the scene is at the heart of her disappearance from the market and art institutions».

342 «As Morehead describes it, Lozano's mid-1970s work was primarily concerned with movement and the study of posture, stance, alignment and body language. She choreographed walking into stalking, going out on the prowl and carrying a transistor radio in her jacket pocket, tuned into WNEW or WLIB. Exaggerating lightness and gravity, Lozano calibrated the pressures of her own

También se conoce que, en este periodo, Lozano fue invitada a participar en Documenta 6 (1977), hecho que le hizo considerar la opción concienzudamente y que casi provoca que reanudase la producción de objetos. Pero, como podía anticiparse, nada de esto llegó a suceder (2014: 52).

Finalmente, en 1982 –o 1983, según según la fuente (2014: 54)–, Lozano dejó Nueva York para mudarse a Dallas, donde residían sus padres, y allí permaneció hasta que murió a causa de un cáncer cervical en 1999. Con el cambio de domicilio desapareció casi por completo, hasta que la resurgencia del interés por su obra a raíz de cuatro exposiciones dedicadas a ella en 1998 alimentó la voluntad de rescatar y reivindicar su figura³⁴³.

En su configuración informe, *Dropout Piece* contiene numerosas *extremidades* que la vinculan directa y muy estrechamente con los asuntos centrales de esta investigación. Por una parte, suspender la actividad, detenerse adrede cuando se es prometedor o se espera algo de uno, es un gesto cargado de intensidad que se relaciona con el retardo y con la figura del ágrafo tal y como esta se entiende en el marco del presente estudio. Como ya se ha señalado, situarse en la indiferencia, en el lugar de la plena contingencia, significa abrirse a la indeterminación, a la impredecibilidad y, hasta cierto punto, a la indemostrabilidad, potenciada en este caso por la falta de documentación, que socava las posibilidades de rastreo y contribuye a la deslocalización del acontecimiento artístico.

La conexión de *Dropout Piece* con lo científico va más allá de lo meramente interpretativo. Lee Lozano siempre estuvo muy interesada por la física y las matemáticas, hasta el punto de considerar dedicarse a una de estas ramas del conocimiento en su etapa de estudiante (2014: 42). Durante su vida mantuvo relación con otros científicos, con quienes conversaba acerca de temas que pueden percibirse en la base de sus propuestas, conviviendo al mismo nivel con otros elementos. La propia denominación de *Dropout Piece* contiene alusiones directas a conceptos físicos como «masa», «peso» o «gravedad» –«to drop» significa «caer» o «dejar caer», además de «disminuir»– (2014: 14); por otra parte, la variable tiempo también está presente en el enfoque duracional del planteamiento de Lozano, quien en una

highly regulated weight. As was her style, she danced constantly, twirling herself into an engine of reverie».

343 Estas exposiciones fueron: *Early 60's* (Mitchell Albus Gallery, Nueva York), *Tool Paintings* (Rosen & van Liere, Nueva York), *Minimalism* (Margarete Roeder Gallery, Nueva York) y *Lee Lozano/Matrix 135* (comisariada por James Rondeau en el Wadsworth Atheneum de Hartford, Connecticut). Por otra parte, cabe decir que Lozano continuó exponiendo y vendiendo su obra pictórica incluso después de abandonar Nueva York, a través de los marchantes Barry Rosen y Jaap van Liere, con quienes mantenía conversaciones telefónicas. A ellos dirigió su última pieza, *Questionnaire, with Jokes, Concerning Purchases & Purchasers of My Art* (1998): un formulario escrito en una hoja de papel cuadrado en el que les solicitaba información detallada acerca de los compradores de su obra – su sexo y orientación sexual, su etnia, sus creencias religiosas, su empleo, su formación, su posición social– y el propósito de la compra –si se había adquirido para una casa, oficina o museo, o si tenía fines especulativos (2014: 56-7). De pronto, parecía estar interesada en seguir el rastro de su propia actividad.

de sus notas expresa que «todas las ideas deben multiplicarse por t» (NB6, c.12 Febrero de 1970: 15; Lehrer-Graiwer, 2014: 30). Dicho enfoque está asimismo presente en sus celebradas *Wave Paintings* (1967-1970), una serie que consistía en la representación de diferentes longitudes de onda del espectro electromagnético, cada uno de cuyos cuadros, de idéntico formato, se pintaba en una única sesión continua, que llevaba más o menos tiempo en función del número de ondas representadas en ellos³⁴⁴. Otra de las particularidades de estas pinturas es que juegan con los límites de lo visible a diferentes niveles, ya que su aspecto cambia en función de cómo incida la luz sobre ellas. Por esta razón, resultan difíciles de reproducir en fotografías, o incluso de describir verbalmente. Lozano se posicionaba con esto a favor de la experiencia directa de estas piezas (2014: 24)³⁴⁵.

Si se atiende a la evolución de la obra de Lozano, puede apreciarse en ella el tránsito de la materia (la energía especializada, los objetos) a la energía (la materia desespecializada, la actividad dispersa, sin rastro tangible), la cual, en última instancia, se canalizó hacia lo social:

La desprofesionalización cambió ligeramente su centro de atención de la energía en general a "la social" más específicamente. *Drop Out* trataba de la redefinición del contacto y de la pérdida, investigando grados de cercanía y desaparición para alcanzar una distancia en la proximidad. La decisión de no dejar rastros materiales en la cultura visual iba de la mano con la convicción de que su tipo de estética requería tiempo de calidad cara a cara y encuentros intersubjetivos excepto con mujeres. El boicot a la comunicación directa con las mujeres siguió estando presente (2014: 50-1)**³⁴⁶.

Por otra parte, además de las alusiones científicas, el título de *Dropout Piece* presenta

344 Helen Molesworth relata que, por ejemplo, la pintura en la que se representan dos ondas le llevó ocho horas, mientras que en la de noventa y seis ondas tuvo que invertir tres días de trabajo prácticamente ininterrumpido. La última pintura de la serie contiene 192 ondas (2002: 65).

345 Algo parecido puede decirse de Stanley Brouwn, un artista que rehúsa conceder entrevistas, asistir a las inauguraciones de sus exposiciones, o que se publiquen fotografías o escritos sobre él o sobre su obra –incluidos textos didácticos, académicos, biográficos o curriculares– ya que, según afirma, «la propia obra ofrece la entrevista, escribe la biografía» –esta consiste en la aplicación de sistemas de medida basados en su propio cuerpo (el «pie sb», el «codo sb», el «paso sb», etcétera), convirtiéndolo en la medida del mundo; asimismo, la práctica de caminar tiene un lugar destacado en su quehacer artístico. Brouwn concibe esta privacidad extrema como parte esencial de su obra. Todo lo que se conoce de él al margen de ella es que nació en Paramaribo (Surinam) en 1935, que vive en Ámsterdam desde 1957 y que ha sido profesor en la Kunstakademie de Hamburgo. (<http://www.macba.es/es/expo-stanley-brouwn>; Van den Boogaard, 2014).

346 «De-professionalisation subtly shifted her focus from energy in general to 'the social' more specifically. Dropout was a matter of redefining contact and loss, investigating degrees of closeness and disappearance to achieve a distance in proximity. The decision to not leave material traces in the visual culture went hand in hand with a conviction that her kind of aesthetics required quality face-to-face time and intersubjective encounters with except with women. The boycott on direct female communication remained in effect».

otros sentidos léxicos que evidencian las intenciones que alberga. El más inmediato lo proporciona el propio término «*dropout*», que coloquialmente se refiere a la condición de inconformista que rompe con las convenciones establecidas, o a quien se retira de una competición. Pero hay un motivo adicional para la elección de esta palabra, que la propia Lozano destaca en su nota del 5 de abril de 1970 al resaltar el «*pout*» final, que, como vocablo exento, significa «enfadarse» o, más informalmente, «estar de morros».

Los juegos de palabras, como las alusiones científicas, son una constante en el proyecto artístico de Lozano, que empleaba el lenguaje de forma muy imaginativa, incluso para referirse a sí misma. Tanto es así que llegó a cambiarse el nombre en numerosas ocasiones –varias de ellas después de comenzar *Dropout Piece*, lo cual dificultaba mucho más cualquier intento de rastreo de su paradero. Al nacer fue registrada como Lenore Knaster, pero más adelante sintetizó Lenore en un más neutro Lee –nótese que la reducción y la neutralidad continúan manifestándose también en este aspecto de su obra-vida. Tras su boda, adquirió Lozano como apellido de casada, y así se la conocía cuando empezó a adquirir renombre como artista. Desde 1971 y una vez puesta en marcha *Dropout Piece* comenzó a llamarse Lee Free, Leefer –una especie de derivado de «porro» (*reefer*)–, y Eefer. Finalmente, su nombre llegó a la máxima reducción cuando adoptó la letra E como única señal de identidad, poco tiempo antes de su traslado definitivo a Dallas (2014: 47-8). Una vez más, aparecen aquí conexiones directas con los asuntos relativos a la identidad desplegados por Davila y Lyotard a propósito de lo infraleve y lo inmaterial³⁴⁷.

Como resultado, *Dropout Piece* inauguró un espacio personal de resistencia y autonomía frente a los dictados institucionales y sociales, mediante el cual Lozano se puso a sí misma fuera de circulación como capital artístico (2014: 32). En este sentido, el planteamiento de Lozano no se sustentaba en ninguna utopía ni buscaba alianzas, sino que se ceñía al alcance que sus acciones y comportamiento individuales pudieran tener en un contexto social más o menos limitado, empezando por sí misma: en ella operaban, en primer lugar, todas las restricciones autoimpuestas; y, a la vez, ese fue su posicionamiento ante el mundo³⁴⁸; un posicionamiento que, no obstante, la abocó a la ruina y no produjo ninguna modificación sustancial en la configuración del sistema artístico; su personal boicot fue un boicot a sí misma.

Otras artistas que, como Lozano³⁴⁹, tenían la convicción de que el arte debía expandirse a otros ámbitos y abandonaron los circuitos artísticos para integrarse en lo social

347 *Supra* 1.2: «La problemática de la inmaterialidad. Principales usos del término» y 2.1.1: «Procedimiento infraleve», respectivamente.

348 A este respecto, puede señalarse una cierta correlación entre la concepción del arte de Lee Lozano y la de, por ejemplo, Isidoro Valcárcel Medina, ya que ambos parecen coincidir en que este (el arte), empleando las palabras de Valcárcel, «es una acción personal que puede valer como ejemplo, pero nunca tener un valor ejemplar».

349 En relación con esto, también podría mencionarse a los artistas soviéticos, que enfocaban la práctica del arte como un servicio social a la comunidad proletaria; a los dadaístas –entre los que cabría destacar la figura de Arthur Cravan– (Koch, 2011: 4), o a los situacionistas.

fueron Charlotte Posenenske, Laurie Parsons y Cady Noland. Posenenske, consciente de que desde el arte institucional no pueden darse soluciones efectivas a los problemas sociales, en 1969 dejó de lado su práctica escultórica para estudiar sociología y, finalmente, dedicarse a las ciencias ocupacionales; Noland fue haciéndose cada vez más inaccesible a partir de finales de la década de los noventa, hasta el punto de querer controlar la distribución de su obra –en una ocasión llegó a impedir que un coleccionista prestase una de sus piezas para la 4ª Bienal de Berlín–; por último, Parsons lleva desde 1994 desarrollando un trabajo social con pacientes psiquiátricos en diferentes hospitales e instituciones (Koch, 2011: 4, 10; Nickas, 2003). Al igual que Lozano, ninguna de las tres habla con otras personas de su actividad artística; todo lo que hacen transcurre en sus respectivos ámbitos, sin ser anunciado. Por ejemplo, Parsons ni siquiera está interesada en que existan retratos rigurosos de su actividad anterior³⁵⁰: cuando Bob Nickas quedó con ella para entrevistarla y le comentó que tal vez tendrían que verse de nuevo ya que no estaba tomando apuntes, ella contestó, como Byars a McEvilley, que, si había algo que no tenía claro, podía inventárselo (2003). En relación con esto surge la duda pertinente de si puede hacerse referencia a la actividad post-abandono de estas personas en términos artísticos cuando ellas mismas no lo hacen. Como sugiere Koch, puede que la razón de su retirada se deba más bien a una reorientación profesional que les permita alcanzar sus objetivos tras darse cuenta de que la vía artística no era la adecuada para ello; un simple cambio de actividad (2010: 17)³⁵¹. Sin embargo, a tenor de lo explicado previamente, ese no parece ser el caso de Lee Lozano, cuya *Dropout Piece* encierra numerosas razones para pensar que fue una consecuencia lógica de sus inquietudes. En palabras de Lucy Lippard:

Lee era extraordinariamente intensa, una de las primeras, si no *la* primera (junto a Ian Wilson), que puso en práctica aquello de la vida como obra de arte. El tipo de cosas que otras personas hacían como arte, ella las hacía realmente como vida –y nos llevó algo de tiempo darnos cuenta de ello (Siegel, 2001: 126)**³⁵².

350 Esta actitud encuentra su precedente en el proyecto que Parsons desarrolló en 1990 en la galería Lorence-Monk de Nueva York, para el cual, además de dejar el espacio expositivo completamente vacío, renunció a que su nombre figurase en las invitaciones a la inauguración y omitió toda referencia de esta exposición en su currículum. Fue su manera de manifestar su descontento con el arte y con el sistema creado en torno a él.

351 Respecto a esto, puede argüirse que desde el momento en que una persona decide que su vida y su arte son una misma cosa, queda liberada de tener que justificarlo más, de señalar qué es arte y qué no lo es en su actividad cotidiana. Por ejemplo, Parsons no abandonó el arte por lo social sino que, como ella misma declaró, lo extendió a esa esfera: «el arte debe extenderse a otros ámbitos, a la espiritualidad y a la aportación social» [«art must spread into other realms, into spirituality and social giving»] (Nickas, 2003: 205)**.

352 «Lee was extraordinarily intense, one of the first, if not *the* first person (along with Ian Wilson) who did the life-as-art thing. The kind of things other people did as art, she really did as life—and it took us a while to figure that out».

La suspensión de la práctica, en cuanto protesta, también presenta vínculos innegables con otros asuntos tratados previamente en relación con la inacción y el comportamiento³⁵³. A este respecto, resulta inevitable referirse a la holgazanería, no solo como expresión de descontento, sino como posicionamiento artístico. Además de las actitudes individuales de Duchamp, Lozano o Hsieh, entre tantos otros ejemplos³⁵⁴, la canalización de la fuerza improductiva personal en la forma colectiva de la huelga es otro recurso que merece atención por cuanto pretende retar al productivismo imperante y tener un efecto real –modificador o emancipatorio³⁵⁵– sobre las estructuras contra las que se dirige.

La voluntad de no servir, de ser inútil para el sistema según este está configurado, guarda relación con aquellos planteamientos artísticos surgidos a partir de la segunda mitad del siglo XX, que buscaron alternativas no visuales, no tangibles y no decorativas, y formas de escapar de la mercantilización o de sustraerse de las instituciones, por las que no se sentían representados. Por esta razón, Jean-Yves Jouannais se ha referido al arte conceptual en general como una huelga contra lo establecido (1997, en 2014: 89-90). Entre los múltiples ejemplos de huelgas artísticas emprendidas con estos objetivos, es destacable el caso de Gustav Metzger, pionero del arte autodestructivo, cuya conocida propuesta *Years Without Art* (1977-80) alentó reintentos posteriores como *The Art Strike 1990-1993* o *Art Strike Biennial* (2009-2012), de Stewart Home. El planteamiento de Metzger orbita en torno a la cancelación del objeto artístico con vistas a evitar que participe de un sistema institucional y mercantil global corrupto, caracterizado por el consumismo, el egocentrismo y una política clientelista alejada de las necesidades de las personas. Al mismo tiempo, interroga acerca de la naturaleza y el propósito del arte.

Years Without Art fue la respuesta de Metzger tras ser invitado a participar en la muestra *Art Into Society-Society Into Art* (1974) en el Institute of Contemporary Arts (ICA) de Londres. En lugar de presentar obras para la exposición, convocó una huelga de tres años dirigida a los artistas en el catálogo:

Los artistas comprometidos con la lucha política actúan en dos áreas clave: el uso de su

353 *Supra* 2.1.3: «Mecanismos de acción y de actitud».

354 Ira Lombardía, una artista que asimismo ha investigado y realizado proyectos acerca del papel de la documentación en las prácticas artísticas, decretó una huelga personal contra la iconocracia que comenzó el 24 de mayo de 2012. En su página web publicó un manifiesto, «I'm on strike», en el que declaraba: «Desde hoy y durante 1000 días no voy a seguir difundiendo imágenes en esta página web, me niego a hacerlo y voy a convertirme en una desertora. Quiero abandonar la esclavitud de la actualización y ofreceros solo una única imagen tan sólida como un edificio, una imagen que sobreviva, una imagen a la que regresar. Esta pausa (...) es absolutamente premeditada, voluntaria y deliberada, y la reivindico como un acto artístico en sí [sic] mismo. Este inmovilismo no significa que vaya a dejar de producir o trabajar durante este periodo de tiempo, esta es mi forma de vida y sería [sic] incapaz de dejar de hacer aquello que amo» (2012).

355 Recuértese, en este sentido, el ensayo de Hakim Bey *T.A.Z.: The Temporary Autonomous Zone* (1991), en el que el autor sugería tácticas de autoorganización antiespectaculares y ensalzadoras del presente como forma oposición a los instrumentos de control social.

arte para el cambio social directo y las acciones para cambiar las estructuras del mundo artístico. Es necesario que se entienda que esta actividad es necesariamente la de un carácter reformista más que revolucionario. De hecho, esta actividad política a menudo sirve para consolidar el orden existente en Occidente y en Oriente.

El uso del arte para el cambio social se ve dificultado por la estrecha integración del arte y de la sociedad. El Estado apoya el arte, lo necesita para maquillar su espantosa realidad y lo utiliza para confundir, distraer y entretener a un inmenso número de personas. Incluso cuando se utiliza contra los intereses del Estado, no puede cortar el cordón umbilical que lo une a él. El arte al servicio de la revolución es insatisfactorio y digno de desconfianza debido a sus múltiples vínculos con el Estado y el capitalismo. A pesar de estos problemas, los artistas seguirán utilizando el arte para cambiar la sociedad.

A lo largo de este siglo los artistas han atacado los métodos de producción, distribución y consumo de arte vigentes. Estos ataques a la organización del mundo artístico han ganado impulso en los últimos años. Esta lucha, dirigida a la destrucción de los sistemas existentes de mecenazgo y *marketing* públicos y comerciales, puede tener un final exitoso en la presente década.

El rechazo al trabajo es el arma principal de los trabajadores que luchan contra el sistema, y los artistas también pueden utilizarla. Para destruir el sistema artístico es necesario exigir años sin arte, un periodo de tres años –de 1977 a 1980– durante el cual los artistas no producirán, venderán o permitirán que sus obras vayan a exposiciones y rechazarán colaborar con cualquier elemento de la maquinaria publicitaria del mundo del arte. Esta retirada total del trabajo es el desafío colectivo más extremo que los artistas pueden plantear al Estado. Los años sin arte verán la ruina de muchas galerías privadas. Los museos e instituciones culturales que manejan el arte contemporáneo serán duramente golpeados, sufrirán pérdidas de fondos y tendrán que reducir su plantilla. Las instituciones gubernamentales locales y nacionales tendrán un grave problema. Las revistas de arte quebrarán. Las ramificaciones internacionales del complejo marchante/museo/publicidad contribuirán a la vulnerabilidad. Es un sistema que está acoplado a un espectáculo de malabares constante en el que participan los artistas, la economía, las obras y la información –si dañás una parte el efecto se notará en todo el mundo.

Tres años es el periodo mínimo necesario para paralizar el sistema, mientras que un periodo de tiempo más largo provocaría dificultades para los artistas. El pequeño número de artistas que viven de la práctica del arte son lo suficientemente ricos como para vivir de su capital durante tres años. La inmensa mayoría de las personas que producen arte tienen que subvencionar su trabajo por otros medios; de este modo estarán ahorrando tiempo y dinero. La mayor parte de las personas que hacen arte nunca venden su trabajo con ganancias, no tienen la oportunidad de exponerlo en las condiciones adecuadas y nunca son mencionados por los órganos publicitarios. A algunos artistas puede resultarles difícil impedirse hacer arte. Estos serán invitados a vivir en campamentos en los que estará prohibido hacer obras de arte y donde cualquier obra

producida será destruida a intervalos regulares. En lugar de hacer arte, la gente podrá pasar el tiempo participando en los numerosos temas históricos, estéticos y sociales relacionados con el arte. En el futuro será necesario desarrollar formas más equitativas de hacer *marketing*, exposiciones y publicidad del arte. A medida que avance el siglo XX, el capitalismo habrá asfixiado al arte. La cirugía profunda de los años sin arte le dará una nueva oportunidad (reproducido en Yawn, 1993: 1848)**³⁵⁶.

Sin embargo, la huelga fracasó ya que ningún artista se suscribió a ella. La convocatoria posterior (1990-1993) de Stewart Home, un plagio declarado de la impulsada

356 «Artists engaged in political struggle act in two key areas: the use of their art for direct social change; and actions to change the structures of the art world. It needs to be understood that this activity is necessarily of a reformist, rather than revolutionary, character. Indeed this political activity often serves to consolidate the existing order, in the West, and in the East.

»The use of art for social change is bedevilled by the close integration of art and society. The state supports art, it needs art as a cosmetic cloak to its horrifying reality, and uses art to confuse, divert and entertain large numbers of people. Even when deployed against the interests of the state, art cannot cut loose the umbilical cord of the state. Art in the service of revolution is unsatisfactory and mistrusted because of the numerous links of art with the state and capitalism. Despite these problems, artists will go on using art to change society.

»Throughout the century, artists have attacked the prevailing methods of production, distribution and consumption of art. These attacks on the organisation of the art world have gained momentum in recent years. This struggle, aimed at the destruction of existing commercial and public marketing and patronage systems, can be brought to a successful conclusion in the course of the present decade.

»The refusal to labour is the chief weapon of workers fighting the system; artists can use the same weapon. To bring down the art system it is necessary to call for years without art, a period of three years –1977 to 1980– when artists will not produce work, sell work, permit work to go on exhibitions, and refuse collaboration with any part of the publicity machinery of the art world. This total withdrawal of labor is the most extreme collective challenge that artists can make to the state. The years without art will see the collapse of many private galleries. Museums and cultural institutions handling contemporary art will be severely hit, suffer loss of funds, and will have to reduce their staff. National and local government institutions will be in serious trouble. Art magazines will fold. The international ramifications of the dealer/museum/publicity complex make for vulnerability; it is a system that is keyed to a continuous juggling of artists, finance, works and information –damage one part, and the effect is felt world-wide.

»Three years is the minimum period required to cripple the system, whilst a longer period of time would create difficulties for artists. The very small number of artists who live from the practice of art are sufficiently wealthy to live on their capital for three years. The vast majority of people who produce art have to subsidise their work by other means; they will, in fact, be saving money and time. Most people who practice art never sell their work at a profit, do not get the chance to exhibit their work under proper conditions, and are unmentioned by the publicity organs. Some artist may find it difficult to restrain themselves from producing art. These artist will be invited to enter camps, where making of art works is forbidden, and where any work produced is destroyed at regular intervals. In place of the practice of art, people can spend time on the numerous historical, esthetic and social issues facing art. It will be necessary to construct more equitable forms for marketing, exhibiting and publicising art in the future. As the twentieth century has progressed, capitalism has smothered art –the deep surgery of the years without art

por Metzger –si bien, a diferencia de esta, la hizo extensiva a todos los agentes artísticos–, tuvo una mayor repercusión mediática por la campaña de difusión que se llevó a cabo, y solo por esa razón –no por su efectividad– fue valorada por su promotor en términos de éxito:

ya que la *Art Strike* ha sido un fracaso total, me ha quedado claro que tengo que ser más enérgico que Metzger al promocionar el concepto. Empecé hablando de la *Art Strike* como "rechazo de la creatividad" y acto de guerra de clase llevado a cabo dentro de la esfera cultural, y lo relacioné con mi uso del plagio y de los nombres múltiples (en Yawn, 1993: 1489)**³⁵⁷.

Lo que la *Art Strike* dejó claro es que las actividades artísticas no tienen ningún tipo de valor social y que, de hecho, son un completo despilfarro. (...) Por esa razón podemos concluir que la *Art Strike* fue un gran éxito como propaganda y mito (en Yawn, 1993: 1856)**³⁵⁸.

Otra propuesta reseñable inspirada por las actuales condiciones laborales es *5 weeks, 25 days, 175 hours* (2016) de Maria Eichhorn, que detuvo la actividad de la galería Chisenhale de Londres durante el tiempo indicado en el título, impidiendo trabajar a todo su personal entre el 24 de abril y el 29 de mayo.

Casos como el de Home o el de Parsons son representativos de cómo en la década de los noventa –o, más exactamente, a partir de la caída del Muro de Berlín– se reavivaron unas preocupaciones de índole social similares a las que surgieron hacia finales de los años sesenta. Estas reactivaron el debate acerca del papel del arte y de los artistas en la sociedad, y continuaron tratando de dar respuesta al interrogante de hasta qué punto estos podían ser un motor de cambio en el mundo. En este sentido, cabe mencionar, en último lugar, tres piezas de Keith Arnatt que plantean la omisión como acto artístico y que reflexionan sobre los problemas de esta toma de posición en relación con la falta de documentación o de información sobre lo no hecho. La primera de ellas es un texto para el catálogo de una muestra en el Camden Arts Centre que parte de la pregunta de si es posible participar en una exposición con nada (*Is It Possible For Me To Do Nothing As My Contribution To This Exhibition?*, 1970):

Proponer la idea de “no he hecho nada” como mi contribución a esta exposición podría

will give it a new chance».

357 «since the Art Strike had been a complete flop, it was clear to me that I'd have to be more energetic than Metzger in promoting the concept. I began talking about the Art Strike as a "refusal of creativity" and an act of class war carrying on within the cultural sphere, as well as linking it to my use of plagiarism and multiple names».

358 «What the Art Strike made clear is that artistic activities have no social value whatsoever and in fact are extremely wasteful. (...) We can therefore conclude that as propaganda and myth, the Art Strike was a great success».

parecer ligeramente irrazonable. Es más, pedir que se reserve un cierto espacio de la galería en el cual “no se haga nada” parece agravar esa irracionalidad. Sin embargo, la decisión de proponer esa idea como mi contribución a la muestra conlleva unas implicaciones que conviene examinar.

Las cuestiones que se plantean de entrada son: en el contexto de esta exposición, ¿estoy simplemente proponiendo la idea “no he hecho nada” como una idea (una abstracción) o estoy afirmando acaso haber cumplido lo que se dice en la afirmación, es decir, que no he hecho nada (queriendo decir que no he hecho nada como contribución a esta exposición)? Si se trata de esto último, ¿qué quiero decir con “no he hecho nada”?

Dejando de lado cuestiones semánticas generales, es decir, sin plantearnos si la frase “no he hecho nada” tiene sentido (toda frase que contiene la palabra “nada” parece plantear problemas), ¿de qué manera se tomará en el contexto de la exposición?

Se podría tomar en el sentido de que no he realizado ninguna obra concreta de la que exista evidencia (de cualquier tipo) en la exposición. Pero tal interpretación tendría que excluir los medios a través de los cuales se comunica la idea “no he hecho nada”. Este propio material escrito constituye una prueba de haber hecho algo.

Supongamos, pues, que esta información escrita no existe, lo que simplemente plantea la cuestión: ¿cómo se sabrá que he propuesto la idea de “no he hecho nada” como mi contribución a esta exposición?

En ausencia de esta información escrita, suponiendo que me preguntaran “¿qué has hecho como contribución a esta exposición?”, la respuesta “no he hecho nada” ¿tendría sentido?

En primer lugar, la pregunta no se hubiera planteado a menos que el que la formula tuviera asumido que yo iba a participar. Esto supondría algún conocimiento previo por su parte acerca de mi compromiso inicial de participar en la exposición. Tal compromiso (cuya prueba podría ser únicamente mi nombre impreso en el catálogo sin más información), ¿podría interpretarse en el sentido de que he hecho algo (aunque solo sea estar de acuerdo en que salga mi nombre impreso)?

La interpretación de la frase “no he hecho nada”, que se puede interpretar como que no he realizado ninguna obra en particular para esta exposición, podría muy bien incluir la toma de decisiones que tengan relación de algún modo con la exposición, como parte de la definición de “obra en particular”.

Parecería, por tanto, que, como participante, puedo proponer la idea “no he hecho nada” como mi contribución a la exposición únicamente como una idea. Sin embargo, a mí lo que me interesa es poner en práctica toda posibilidad de no hacer nada (queriendo decir “ninguna obra en particular”) como mi contribución a esta exposición.

¿Qué pasaría si cambio la frase “no he hecho nada” por “no haré nada”? ¿Es posible cumplir con la exigencia de la frase modificada que se interpretará como “no haré ninguna obra en particular para esta exposición”?

La declaración “no haré nada” ¿implica necesariamente que no he hecho nada en el contexto de esta exposición? Toda declaración de no haber hecho nada para esta

exposición se ha demostrado que es falsa.

Se pueden poner objeciones a la declaración “no haré nada” sobre la base de que exige una decisión que se tiene que mantener durante el tiempo que dure la exposición y que, como decisión, es un caso particular de hacer algo para la exposición. La diferencia aquí es que en ningún caso puede haber una prueba concreta con un mínimo sentido en relación con esa declaración. La frase “no haré nada”, en cualquier momento, se refiere al futuro.

Resumiendo: la declaración “no he hecho nada” expresada en cualquier momento durante la exposición sería falsa por las razones que ya se han expuesto. La declaración “no haré nada” expresada en cualquier momento durante la exposición implica únicamente intención y, como tal, acarreará, además, consideraciones espaciales y temporales.

Si, como participante de esta exposición, mi intención es no hacer ninguna obra en particular para la misma (como mi contribución), durante el tiempo que dure la muestra debo estar haciendo otra cosa.

Si debo estar haciendo otra cosa, debo hacerla en algún sitio.

Algún sitio podría ser cualquier sitio.

Cualquier sitio podría incluir el lugar donde se celebre esta exposición.

El lugar donde se celebre esta exposición podría incluir esta galería.

Si hago algo en esta galería (quiero decir, en el curso futuro de esta exposición), de ello no se deriva necesariamente que lo que haga se deba interpretar como que he hecho alguna “obra en particular” para esta exposición (en Lippard, 2004: 250-2).

Como puede comprobarse, la conclusión de Arnatt es un ardid que trata de justificar la resolución de su objetivo imposible con una pirueta conceptual que da a entender que se trata de una cuestión de comportamiento –lo cual recuerda inevitablemente a las discusiones filosóficas y científicas acerca de la hipotética experiencia del vacío total³⁵⁹. En realidad, su

359 *Supra* 1.1.1: «Sistemas de medición y representación del vacío». A este respecto, es interesante mencionar la pieza *How Empty Is This Space?* (1970) de Stanley Brouwn, en la que vació el Städtisches Museum de Mönchengladbach (Alemania) para ofrecer a los visitantes la experiencia de caminar entre rayos cósmicos. En el texto que colgó de la pared equiparaba el espacio expositivo a «cualquier otro edificio del mundo», restándole importancia como lugar privilegiado:

“¿hasta qué punto está vacío este espacio?

todos los planetas, incluida la Tierra, se encuentran constantemente en una “lluvia” de rayos cósmicos

en este espacio, como en cualquier edificio de la Tierra, también “llueven rayos cósmicos”

caminar de forma consciente a través de los rayos cósmicos invisibles

de este espacio, confirma, intensifica,

la presencia de este espacio”

[‘how empty is this space?

all the planets, thus including planet earth, constantly find themselves in a “shower” of cosmic rays

in this space, as in every building on earth, it is also “raining cosmic rays”

walking consciously through the invisible cosmic rays

intención era simplemente proponer como obra de arte la mera idea de no hacer nada.

En segundo lugar, otra obra de Arnatt a propósito de la suspensión de la actividad artística también data de 1970. Su soporte es una postal en la que puede leerse: «9.10.70. 8:25 p.m. LA DECISIÓN DE NO HACER OBRAS DE ARTE DURANTE UN PERIODO DE TIEMPO INDEFINIDO ES LA OBRA (la obra deja de existir hasta la producción de una obra posterior)» (Wilson, 2010)**³⁶⁰.

Por último, una tercera pieza de Arnatt relacionada con la abstención lleva por título *Art as an Act of Omission* (1971) y consiste en una cita textual procedente de un libro de Eric D'Arcy publicado en 1963, la cual también envió en formato postal a diferentes personas allegadas, entre las cuales se encontraba Lucy Lippard:

Se dice que una persona ha omitido el acto X si, y solo si, (1) no hizo X, y (2) en cierto modo se esperaba que hiciera X.*

...si bien la expresión “se esperaba” es lo que parece marcar la omisión respecto a lo no-hecho, algunas declaraciones de actos no-hechos se refieren a acciones tan completamente inesperadas que no contarían como cosas no hechas sino en el más artificial de los sentidos.*

*Eric D'Arcy, “Human Acts - An Essay in their Moral Evaluation”.

Si el arte es lo que hacemos y la cultura lo que nos hacen - ¿qué nos podría hacer la cultura si el arte es lo que no hicimos? (en Lippard, 2004: 320)

El contenido de esta pieza sintetiza con mucha claridad la idea principal de este epígrafe, ejemplificada en los casos anteriormente desarrollados, especialmente el de Lee Lozano, quien eligió tomar distancia de las expectativas que atraviesan tanto la práctica artística como el contrato social de forma radical. La pregunta final planteada por Arnatt interroga acerca del efecto que esa omisión podría tener sobre el mundo, lo cual es una forma de preguntar por la responsabilidad de los artistas en la configuración de la cultura, con independencia de cuál sea el alcance de ese efecto. Dada la imposibilidad de no hacer nada, de la misma forma que resulta imposible experimentar el vacío absoluto, continúa vigente la pregunta que encabeza esta investigación: ¿qué es lo mínimo que puede hacerse?, o, más precisamente, ¿cuál es la máxima reducción que puede operarse sobre el arte sin llegar a cancelarlo?

in this space confirms, intensifies

the presence of this space’] (Brennan, s.f.)**

360 «10.9.70. 8.25pm. THE DECISION TO DO NO ART WORK FOR AN INDEFINITE PERIOD OF TIME IS THE WORK (the work ceases to exist upon production of a subsequent work)».

4.6 FRAGMENTOS DE REALIDAD; GESTOS Y SONIDOS INMEDIATOS

*Cuando pronuncio la palabra Futuro,
la primera sílaba ya pertenece al pasado.
Cuando pronuncio la palabra Silencio,
lo destruyo.
Cuando pronuncio la palabra Nada,
creo algo que ningún no ser puede soportar.*

Wisława Szymborska-Włodek, «The Three Oddest Words»^w.

Ya se ha explicado que con la ausencia del objeto y la prescindencia de la documentación el acontecimiento artístico queda inevitablemente reducido al momento de su ejecución y, en consecuencia, se hace indistinguible de otros acontecimientos³⁶¹. Sin objetos –a los que, dicho sea de paso, Stanley Eveling considera «acontecimientos lentos»–, la palabra hablada y el gesto corporal son las vías más inmediatas de generación y de recuerdo de una experiencia artística³⁶². Ambos recursos fueron adquiriendo una entidad propia en este sentido en el transcurso del siglo XX, y actualmente son numerosas las propuestas artísticas que hacen de ellos su única forma de realización.

A propósito del lenguaje hablado, Yves Klein se cuenta entre los casos de aquellos que han empleado la oralidad con fines realizativos. En la conferencia «L'évolution de l'art vers l'immatériel», dictada en La Sorbona el 3 de junio de 1959, Klein relató la que había sido su aportación a la exposición *Vision in Motion*, celebrada tres meses antes en Amberes:

con motivo de la inauguración, en vez de instalar un cuadro o cualquier otro objeto tangible y visible en el espacio reservado para mí en la sala de exposiciones del Hesselhuis, pronuncié en alto ante el público estas palabras tomadas prestadas de Gaston Bachelard: "Al principio no hay nada, después hay una nada profunda y luego una profundidad azul".

Entonces el organizador belga de la exposición me preguntó dónde estaba mi obra. Contesté: "Aquí, aquí donde estoy hablando en este momento". "¿Y cuál es el precio de esta obra?" "Un kilo de oro, un lingote de un kilo de oro puro me basta". ¿Por qué estas rocambolescas condiciones en vez del precio normal simplemente representado por una suma de dinero? Porque por una sensibilidad pictórica en estado puro, en un espacio que yo había especializado y estabilizado al llegar y pronunciar estas breves palabras que habían hecho fluir la sangre de esta sensibilidad espacial, no se puede pedir dinero. "La sangre de la sensibilidad es azul", dice Shelley, y eso es exactamente lo que pienso. El precio de la sangre azul no puede ser medido en ningún caso en dinero. Se debe medir en

361 *Supra* 2: «De la mínima expresión».

362 En relación con la oralidad, *supra* 3.1.7: «Oralidad y escritura. Formatos documentales alternativos a la imagen».

oro.

(...) el espacio pictórico que había conseguido estabilizar antes y alrededor de mis cuadros monocromos de años anteriores estará ahora bien establecido en el espacio de la galería. Mi presencia activa en el espacio dado creará el clima y el ambiente pictórico radiante que normalmente reina en el estudio de cualquier artista dotado de auténtico poder. Habrá una densidad sensible, abstracta aunque real, que vivirá por y para sí misma en lugares que están vacíos solo en apariencia (en Noever y Perrin eds., 2004: 35-9)**.

Cabe mencionar, no obstante, que de la inauguración en Amberes existen diversas fotografías que muestran a Klein de pie, iluminado por una luz cenital ante su apellido rotulado en el suelo, el cual indicaba el espacio que se le había asignado en la muestra.

Pocos años más tarde, a principios de la década de los sesenta, Yoko Ono desarrolla diferentes piezas concebidas para ser transmitidas de boca en boca³⁶³. Estas se relacionan con las obras conceptuales (mentales) que Ono presentó en lugares como la galería Naiqua o su apartamento de Tokio en 1964, entre otros, las cuales tenían un importante componente presencial y participativo, así como un vínculo muy directo con lo cotidiano; muy pocas fueron documentadas. Entre ellas se encuentra *Word of Mouth Piece*, posiblemente basada en el juego infantil del teléfono escacharrado u otro similar, en cuyo desarrollo los participantes se transmitían palabras unos a otros³⁶⁴, que inevitablemente se alteraban durante la diseminación. Precisamente es este mecanismo el que a Ono le interesa resaltar en estas piezas –y que es aplicable a toda su obra– ya que es lo que les confiere su carácter abierto (Yoshimoto, 2005: 96-9): cualquiera puede compartirlas y repetirlas en cualquier momento y lugar, no necesariamente un espacio expositivo.

La importancia que Yoko Ono concede a la imaginación y a la realización mental sobre lo presentado visualmente va muy ligada a su infancia en el Japón de posguerra, cuando elaboraba menús mentales con su hermano Keisuke para combatir el hambre (Ono en Lippard, 2004: 44). Progresivamente, llegó a la conclusión de que cualquiera que tenga la facultad de imaginar es artista de alguna manera, y por esta razón siempre contempla que otras personas completen sus propuestas, convirtiéndose así en sus coautores³⁶⁵.

Al igual que Cage, Maciunas, La Monte Young y otros muchos otros artistas conectados con Fluxus o con la New School for Social Research, Ono empleó las instrucciones escritas como alternativa a los métodos de notación tradicionales ante la imposibilidad de trasladar a la escritura musical sonidos como el canto de los pájaros, los provocados por las hojas de los árboles u otros que ni siquiera pueden ser descritos con palabras. Estas instrucciones dirigen la atención hacia experiencias que bien pueden imaginarse o bien realizarse a voluntad, en ocasiones simplemente deteniéndose a observar

363 *Supra* 3.2.3: «Prescindir de la documentación».

364 Como afirma Yoshimoto, se desconoce qué palabras se intercambiaban (2005: 99).

365 Véase también Beram y Boriss-Krimsky, 2013.

el entorno circundante. Una vez más, se trata de formas de llevar la música fuera de las salas de conciertos, o el arte fuera de los espacios artísticos, como fue el caso de los *flux-walks* o *flux-tours*, o de propuestas como *Listen* (1966), de Max Neuhaus, que Michael Nyman (2006: 148) contextualiza de la siguiente manera:

En su *Lecture 1960*, La Monte Young habla del descubrimiento de Dennis Johnson de una pieza “que era enteramente indeterminada y dejaba al compositor al margen”. Escribió la pieza, que consistía en una sola palabra: ESCUCHA [*Listen*]. Max Neuhaus llevó esta idea a la práctica en una pieza llamada *Listen*, y subtitulada “Field Trips Thru Found Sound Environments” [excursiones por entornos sonoros encontrados]. Ésta fue una de las “seis piezas centradas en el sonido para situaciones distintas de la de la sala de conciertos” que Neuhaus preparó entre 1966 y 1968. *Listen* es un pariente cercano de 4’33” con algunas diferencias muy interesantes: la pieza de Cage encuentra el ‘impedimento’ de tener que ser realizada en una sala de conciertos, no contener ninguna indicación especial para el público y dejar lo que va a oírse absolutamente en manos de la suerte. Neuhaus ‘soluciona’ todo esto. Sube a un autobús a un público que espera un concierto o conferencia convencional, les stampa en la mano la palabra ‘escucha’ y los lleva hacia un entorno sonoro existente, como una central de energía o el metro.

Del desarrollo de esta pieza no existe ninguna grabación o imagen más allá de la descripción que el propio Neuhaus hace de ella en su página web, en la que relata cómo fue la primera experiencia y algunas de las sucesivas. Más adelante, llegó a realizar versiones en forma de publicaciones como postales (1978) o un póster en blanco y negro con la palabra «*LISTEN*» estampada sobre una vista del Puente de Brooklyn desde South Street (1976)³⁶⁶. En cualquier caso, *Listen* es una pieza cuya documentación carece de sentido por cuanto se basa en el descubrimiento, en la experiencia situada y activa de entornos incontrolables en gran medida. Por su propio planteamiento, hace de la documentación un elemento prescindible: cualquier registro visual sería insuficiente, y cualquier grabación acotaría la percepción espacial individualizada que pretende la pieza.

A finales de la década de los sesenta, los ejemplos de Ian Wilson y Lee Lozano sobresalen de entre los diferentes tratamientos de la palabra hablada con fines realizativos que se estaban poniendo en práctica en ese momento. En ambos casos, la oralidad es la única manifestación física del acontecimiento artístico, aunque aún existe una cierta conexión con lo documental.

El 21 de abril de 1969, en el curso de su huelga general personal³⁶⁷, Lee Lozano inicia *Dialogue Piece*, también llamada *Verball* –nótese, de nuevo, el juego de palabras. Esta consistió

³⁶⁶ <http://www.max-neuhaus.info/soundworks/vectors/walks/LISTEN/>

³⁶⁷ Aunque puede deducirse que la huelga finalizó el 18 de mayo de 1969, cuando, según refiere en sus notas, asistió a la inauguración de una exposición organizada por Lucy Lippard en la galería Paula Cooper, en la que habló con al menos trece personas a las que llamaría para invitarlas a dialogar con ella.

en conversaciones con diferentes agentes artísticos a los cuales invitaba a su *loft* con el único propósito de hablar –«NO PARA FABRICAR [make] UNA PIEZA». Entre ellos se encontraban Robert Morris, Walter De Maria, Jasper Johns, John Giorno, Claes Oldenburg e Yvonne Rainer, aunque también invitó a su madre a mantener un diálogo por teléfono el 18 de mayo, aprovechando que había llamado a esta para interesarse por su convalecencia. Según reflejó en sus notas, la pieza se mantendría en funcionamiento durante toda su vida, y el contenido de las conversaciones no sería revelado ni registrado, a no ser que alguien manifestase su deseo expreso de que las ideas surgidas de la conversación fueran transmitidas. El único rastro que queda de esta pieza es el informe (*write-up*), que Lozano comenzó a escribir a partir de la primera toma de contacto que hizo, en el cual anotó las fechas y los nombres de sus interlocutores, agregando además pequeños comentarios anecdóticos. Por ejemplo, de su encuentro con Morris el 17 de mayo dice: «Visita de Moose, después vamos a su *keli*, nos calentamos y tenemos un gran diálogo, es decir, una charla larga e intensa sin demasiada tensión durante la que intercambiamos muchas ideas»³⁶⁸. De otra conversación escribe: «buena comunicación escorpio instantánea»³⁶⁹; etcétera (Lehrer-Graiwer, 2014: 33)**. Para Lozano,

DIALOGUE PIECE ES LA OBRA QUE MÁS SE ACERCA HASTA EL MOMENTO A UN IDEAL QUE TENGO DE UN TIPO DE ARTE QUE NUNCA DEJARÍA DE PROPORCIONAR RETROALIMENTACIÓN A MÍ O A OTROS, QUE CONTINUAMENTE SE ACTUALIZA A SÍ MISMO CON INFORMACIÓN NUEVA, QUE SE ACERCA A UNA FUSIÓN IDEAL ENTRE FORMA Y CONTENIDO, QUE NUNCA PUEDE SER "TERMINADO", QUE NUNCA SE PUEDE QUEDAR SIN MATERIAL, QUE NO INVOLUCRA AL "ARTISTA Y AL OBSERVADOR" SINO QUE CONVIERTE A AMBOS PARTICIPANTES EN ARTISTA Y OBSERVADOR SIMULTÁNEAMENTE, QUE NO ESTÁ EN VENTA, QUE NO ES DIFÍCIL DE HACER, QUE ES BARATO DE HACER, QUE NUNCA PUEDE SER COMPLETAMENTE COMPRENDIDO, QUE TIENE PARTES QUE SEGUIRÁN SIENDO SIEMPRE MISTERIOSAS Y DESCONOCIDAS, QUE ES IMPREDECIBLE Y PREDECIBLE AL MISMO TIEMPO, DE HECHO, ESTA PIEZA SE ACERCA A TENER TODO LO QUE ME GUSTA O BUSCO EN EL ARTE, Y NO SE PUEDE EXPONER EN UNA GALERÍA, AUNQUE ALGUNOS DE SUS ASPECTOS PODRÍAN SER "EXPUESTOS" SI SE QUISIESE. (...) ¿QUÉ PASARÍA SI DEJASE DE HACER PIEZAS DIFERENTES Y SOLO HICIESE DIALOGUE PIECE EL RESTO DE MI VIDA COMO MI "OBRA"? PODRÍA IRME A VIVIR A UN LUGAR EXÓTICO Y HACERLA ALLÍ. NO TIENE FRONTERAS ESPACIALES O TEMPORALES (NB2, 19 May 1969: 45–47; Lehrer-Graiwer, 2014: 33-4)**³⁷⁰.

368 «Moose visits, then we go to his crib, turn on & have a great dialogue, that is, a long intense talk without too much tension during which we exchange many ideas».

369 «instant good Scorpio communication».

370 «THE DIALOGUE PIECE COMES THE CLOSEST SO FAR TO AN IDEAL I HAVE OF A KIND OF ART THAT WOULD NEVER CEASE RETURNING FEEDBACK TO ME OR TO OTHERS, WHICH

Esta descripción, además de subrayar el principio de máxima economía y sostenibilidad que Lozano quería aplicar a su quehacer artístico, recoge muchos de los puntos que tienen en común la mayoría de las piezas incluidas en este apartado, y, en un sentido más amplio, los intereses de esta investigación.

En los mismos términos puede hacerse referencia a la obra de Ian Wilson, quien había llegado a Nueva York en 1966 desde Sudáfrica, su país de origen. Ese año «se matriculó en la Art Students' League, adquirió un profundo conocimiento del naciente arte minimalista» y, a finales de la década, «su carrera ya estaba en marcha» (Rorimer en Kleinmeulman, 2008: 5). Sus primeras pinturas las hizo siguiendo el estilo de Cézanne y de De Kooning, y de ahí pasó a la autorreflexividad no figurativa heredada del minimal con piezas caracterizadas por ser muy sintéticas en las formas, así como por su carácter autorreferencial y abstracto, resultando en trabajos monocromos pictóricos y escultóricos de formas geométricas esenciales y desprovistas de contenido metafórico. De esta época (1966) destacan tres acrílicos sobre tela –catalogados como *Dark Grey Peripheral Rectangle*, *Untitled* y *Red Rectangle* pero referidos por Anne Rorimer como piezas sin título (2008: 167)–, que con el tiempo se perdieron o sufrieron daños, pero que fueron reconstruidos en 2008 con el patrocinio de Jan Mot (Mot, 2008). De ese año data también *Red Square* –en el citado catálogo: *Red Square after Malevich*, 1967–, un homenaje a la pieza homónima de Kazimir Malévich (c. 1915), así como a los valores absolutos defendidos por los suprematistas, realizado sobre una fina lámina de fibra de vidrio con los bordes ligeramente curvados hacia la pared, de modo que no proyecta ninguna sombra sobre ella. Después de esta pintura, entre 1966 y 1967 produjo pequeños objetos de entre los cuales destaca una serie de discos circulares tan sutilmente cóncavos que prácticamente se confunden con la pared³⁷¹.

CONTINUALLY REFRESHES ITSELF WITH NEW INFORMATION, WHICH APPROACHES AN IDEAL MERGER OF FORM AND CONTENT, WHICH CAN NEVER BE 'FINISHED', WHICH CAN NEVER RUN OUT OF MATERIAL, WHICH DOESN'T INVOLVE 'THE ARTIST & THE OBSERVER' BUT MAKES BOTH PARTICIPANTS ARTIST & OBSERVER SIMULTANEOUSLY, WHICH IS NOT FOR SALE, WHICH IS NOT DIFFICULT TO MAKE, WHICH IS INEXPENSIVE TO MAKE, WHICH CAN NEVER BE COMPLETELY UNDERSTOOD, PARTS OF WHICH WILL ALWAYS REMAIN MYSTERIOUS & UNKNOWN, WHICH IS UNPREDICTABLE & PREDICTABLE AT THE SAME TIME, IN FACT, THIS PIECE APPROACHES HAVING EVERYTHING I ENJOY OR SEEK ABT ART, AND IT CANNOT BE PUT IN A GALLERY, ALTHOUGH SOME ASPECTS OF IT COULD BE 'EXHIBITED' IF SO DESIRED. (...) WHAT IF I STOPPED DOING DIFFERENT PIECES & JUST DID THE DIALOGUE PIECE FOR THE REST OF MY LIFE AS MY 'WORK'? I COULD MOVE TO AN EXOTIC PLACE & DO IT THERE; IT HAS NO SPACE OR TIME BOUNDRIES».

371 Pueden anticiparse, por tanto, los giros perceptivos que constituyen la base de su trabajo: aquello que es casi inapreciable, incognoscible, incommensurable, etcétera. Puede encontrarse un paralelismo entre estos discos con aquellos –también sin título– en los que Robert Irwin se encontraba trabajando en aquel entonces, influido por la *Fenomenología de la percepción* (1945) de Merleau Ponty. Sin embargo, a diferencia del de Wilson, el trabajo de Irwin apunta hacia la presencia y el impacto visual del objeto tangible.

En 1968 realizó los que serían sus últimos trabajos previos a las piezas orales, con los cuales culminaría su dedicación a la abstracción pictórica y escultórica (visual) antes de dar el paso hacia la abstracción no visual, conseguida por medio del lenguaje. Se trata de *Circle on the Wall* y *Circle on the Floor*, ambas piezas de serie ilimitada cuyos títulos hacen referencia a sí mismas tal cual son: circunferencias dibujadas directamente sobre la pared o el suelo a partir de instrucciones minuciosas proporcionadas por Wilson en sus respectivos certificados de compra:

Fíjese un lápiz de mina de densidad media a un extremo de un cable fino de 22,5 centímetros. En el otro extremo del cable sujétese un clavo. Después de clavar el clavo en la pared a la altura de los ojos, trácese un círculo en torno al clavo manteniendo el cable bien tenso. Trácese gradualmente la línea hasta que tenga dos milímetros de ancho. Una vez trazado el círculo, retírese el clavo de la pared. El círculo debe ser de un gris medio en una pared blanca³⁷².

Fíjese un lápiz de tiza a un extremo de un cable fino de un metro de largo (el centro de tiza ha de ser de un centímetro antes de afilarlo). En el otro extremo del cable sujétese un clavo. Después de clavar el clavo en el suelo, trácese un círculo en torno al clavo manteniendo el cable bien tenso. Con ayuda de la foto adjunta en la que se ve la densidad de la tiza blanca, trácese la línea gradualmente hasta que tenga una anchura de 1,25 centímetros. Una vez trazado el círculo, retírese el clavo del suelo. Mediante el método antes descrito, vuélvanse a trazar de vez en cuando todas las porciones del círculo que se hayan borrado y manténgase el círculo lo más limpio y bien definido posible³⁷³.

Circle on the floor fue mostrado por primera vez en la Bykert Gallery de Nueva York en 1968. El propio Wilson explica de esta pieza:

Me interesaba su intangibilidad abstracta. El círculo se puede dibujar en cualquier parte, en cualquier momento, y seguir siendo el mismo. Descubrí que pensar y hablar sobre ese círculo era más abstracto que reproducirlo en el suelo o en la pared. Se podría representar utilizando la palabra "círculo". El círculo podría evocarse través del significante (Van den Boogaard, 2002)**³⁷⁴.

372 Instrucciones que Yves Gevaert facilitó a Anne Rorimer en agosto de 2007, según aparecen en el texto de la segunda (en Kleinmeulman, 2008: 8).

373 Instrucciones que Ian Wilson facilitó a Anne Rorimer en marzo de 2008 (en Kleinmeulman, 2008: 8).

374 «I was interested in its abstract intangibility. The circle can be drawn everywhere, at anytime, and still remain the same. I discovered that thinking and talking about that circle had a greater abstraction than reproducing that circle on the floor or the wall. The circle could be represented by using the word 'circle'. The circle could be brought to mind by the signifier». Esta declaración recuerda inevitablemente a las palabras de Descartes (1641, en 2011: 113): «Como, por ejemplo, cuando imagino un triángulo, aunque puede que posiblemente no haya en ningún lugar del

La serialidad ilimitada de estas piezas resulta clave para entender el trabajo posterior de Wilson: ¿de qué serviría poner restricciones a la representación de un círculo cuando lo que se está transmitiendo es la idea de «círculo»? Trazarlo en una pared, dibujarlo en el suelo o decir «círculo» son formas posibles de representación de un elemento geométrico básico cuya idea es omnipresente, intemporal y ubicua. ¿Por qué, entonces, constreñirla a un espacio o limitarla a un número máximo de representaciones? Mediante un significante –la palabra hablada– es posible evocar conceptos de enorme alcance y abstracción que pueden ser pensados en cualquier momento y lugar porque, simplemente, *están ahí*. Es más: como señala Rorimer, a través del habla puede lograrse «una abstracción totalmente libre de las trampas del mundo visible» (2008: 17) –aunque entren en juego otras como las propias del lenguaje. Wilson se explica al respecto en una entrevista mantenida con Ursula Meyer (1969):

Bueno, porque cuando alguien te dice: "estoy trabajando con un cubo", sabes exactamente de qué está hablando. Conservas la esencia de la idea en tu mente. Es como si alguien dijese: estoy pensando en Dios –y eso lo más cerca que estará–, tienes la esencia de la idea**375.

Dado que el círculo y el cubo son formas básicas muy definidas y fácilmente reproducibles, a partir de 1968 Wilson trató de conseguir un mayor grado de abstracción mediante la «sustitución de lo retinal por lo lingüístico» (2008: 15), empleando términos más complejos y difíciles de representar por medio de entidades formales concretas. En una entrevista más reciente con Hans Ulrich Obrist, comentó a propósito de esto:

IW: Para mí era muy importante ir más allá de lo que se había establecido en los principios de abstracción en el arte. [Ad] Reinhardt había hecho sus pinturas negras, por ejemplo. Para mí la auténtica pregunta era cómo alguien podría ir más allá de su abstracción.

HUO: La pintura había alcanzado un "grado cero". No había realmente nada más que se pudiese hacer, radicalmente, en la abstracción porque ya se había hecho todo.

IW: Exactamente. Hacerlo otra vez sería simplemente repetitivo. Entrar en un lenguaje nos permitía ir más allá. En el lenguaje hay una forma de abstracción más pura que la abstracción visual. Puedes encontrar palabras como "infinitud" y "absoluto", que van más allá de la abstracción visual –un cubo, un cuadro o una escultura (2001: 203)**376.

mundo fuera de mi pensamiento una figura tal, y no la haya habido jamás, no deja, en cambio, de haber una cierta naturaleza, o forma, o esencia determinada de esa figura, la cual es inmutable y eterna, que no ha sido inventada por mí, y no depende en modo alguno de mi espíritu».

375 «Well, when someone says to you: I am working with a cube, you know exactly what he is talking about. You hold the essence of the idea in your head. It's just like someone saying: I am thinking of God –that's as close as you will ever get to it– you have the essence of the idea».

376 «IW: A very important thing for me was to go beyond what had been established in the principles of abstraction in art. [Ad] Reinhardt had made his black paintings, for example. The real question

Esta idea la desarrolló más ampliamente en un texto titulado «Conceptual Art» (1984), en el que sintetizaba su concepción de lo que para él era el verdadero arte conceptual, apelando a sus cualidades informes, abstractas y atemporales, todas ellas presentes en su trabajo oral:

Al principio se malentendió que el arte conceptual fuera cualquier arte en el que estuvieran presentes ideas o en el que hubiese una idea implicada en su construcción, ya fuese una fotografía, un cuadro o una escultura. Pero no es así.

El arte conceptual no trata de ideas, sino del grado de abstracción de estas.

(...) El lenguaje es el medio de expresión más informe. Su capacidad para describir conceptos sin referencias físicas o visuales nos transporta a un estado de abstracción avanzado.

(...) El arte que tiene aspectos visuales se ocupa de referencias exteriores al concepto, así como del concepto. El buen arte conceptual solo se ocupa del concepto. (Wilson, 1984, en Alberro y Stimson, 1999: 415-6)**³⁷⁷.

El primero de estos trabajos –cuya idea, según Wilson, surgió el mismo día de verano que los círculos de tiza³⁷⁸– empleaba el concepto de «tiempo», que trataba de insertar oralmente en las diferentes conversaciones que mantenía cotidianamente en todo tipo de contextos (con amigos, en espacios públicos, en inauguraciones de exposiciones, en estudios o domicilios particulares, etcétera):

El siguiente paso en la desmaterialización de mi arte fue utilizar la palabra "Tiempo". Era sencillo y directo. Si alguien me preguntase: "¿qué estás haciendo ahora?", no tendría que decir: "Ven a mi estudio y te lo enseño". La palabra "tiempo" contenía todo lo que intenté

for me was how one could go beyond the abstraction of Reinhardt. / HUO: Painting had reached a "degree zero". There wasn't really anything else any more to be done, radically, in abstraction, because it had all been done. / IW: Exactly. To do it again would just be repetitious. Going into language allowed us to go beyond that. There exists in language a purer form of abstraction than visual abstraction. You can find words like "infinity", and "absolute", which go beyond visual abstraction –a cube, a painting, or a sculpture».

377 «At the outset it was misunderstood that conceptual art meant any art that was involved in ideas, or that had an idea involved in its construction, be it a photograph, painting, or sculpture. This is not so. / Conceptual art is not about ideas. It is about the degree of abstraction of ideas. / (...) Language is the most formless means of expression. Its capacity to describe concepts without physical or visual references carries us into an advanced state of abstraction. / (...) Art that has visual aspects is concerned with references exterior to the concept as well as the concept. Good conceptual art is concerned with just the concept».

378 «Había estado leyendo un libro de un filósofo inglés –no recuerdo su nombre– sobre el tiempo y pensé: no puedo escribir un libro así, pero puedo utilizar la palabra "tiempo"» [«I'd been reading a book about time by an English philosopher –I've forgotten his name– and I thought, I can't write a book like that, but I can use the word 'time'»] (Obirst, 2012: 203)**.

hacer en el círculo blanco (Van den Boogaard, 2002)**³⁷⁹.

Estas inserciones no pretendían tomar el tiempo como tema central sino como punto de partida de un diálogo, conformándose con todo a lo que esta palabra diera pie como consecuencia. En una carta dirigida a Anne Rorimer en diciembre de 1993, Wilson explica:

Me encontraba, por ejemplo, en una inauguración en una galería de arte y alguien me preguntaba: «¿Y qué estás haciendo estos días?», y yo respondía: «Estoy interesado en la palabra 'tiempo'». Después alguien preguntaba: «Pero ¿cómo puede ser el tiempo tu arte?», y yo respondía: «Tal como se pronuncia: 'tiempo'». Otro día, alguien podía haberme preguntado, tras haberse enterado de que estaba utilizando «el tiempo» como arte: «¿Y en qué estás trabajando estos días?», y yo respondía: «En el 'tiempo'. Me interesa la idea». (...) Me gusta esa palabra cuando se pronuncia: «tiempo». Y así se usaba esa palabra una y otra vez (en Kleinmeulman, 2008: 9).

Como apunta Rorimer, esta forma de proceder conduce a reflexiones fundamentales que atañen a la percepción y a la experiencia, especialmente porque Wilson no advertía previamente de que aquello que tenía lugar era su proyecto artístico. Simplemente se limitaba a hacer «pasar un signo verbal entre los espacios del discurso social» (2008: 10), convirtiéndolo, de este modo, en su obra de arte.

En 1982, estas introducciones informales de la palabra «tiempo», acometidas por espacio de un año, se concretaron en una nueva pieza titulada *Time (spoken)*, una instrucción escrita mediante la cual reclama para ella toda vez que dicha palabra sea pronunciada, independientemente de la circunstancia. Con anterioridad a este momento, las intervenciones que comprendieron el tiempo hablado carecían tanto de título como del anuncio de que tras estos insertos había una intencionalidad artística.

Con *Time (spoken)*, a la vez que Wilson delegaba en otros el momento de activación de la pieza, conseguía hacerla potencial e incontrolablemente ubicua a pesar de haber fijado la palabra por escrito, algo que anteriormente había rehusado hacer en los certificados que daban fe de las conversaciones mantenidas³⁸⁰. El siguiente extracto explica cómo este trabajo

379 «A following step in the dematerialization of my art was to use the word 'Time'. It was simple and to the point: if someone would ask me: 'so what are you doing these days?', I didn't have to say: 'Come to my studio and I'll show you'. The word time contained everything I tried to do in the white circle».

380 La idea de emitir certificados surgió de su primer encuentro con Kosuth en junio 1968: al término de la conversación, Kosuth dio a Wilson una obra suya y solicitó a cambio un certificado de su pieza «tiempo» —que redactó a mano sin incluir ese término. Más adelante, en una conversación que tuvieron en un restaurante neoyorkino, Kosuth cuestionó a Wilson el uso que hacía de la palabra «tiempo», señalando las diferencias entre el tiempo hablado y el tiempo escrito. En este sentido, el trabajo posterior *Time (spoken)* puede entenderse como una síntesis de ambas formas de transmisión de la idea y, en cierto modo, también como un certificado general (Kleinmeulman, 2008: 27, 32).

pasó a ser mostrado en un contexto artístico en 1982:

Ese año Wilson instaló por primera vez en la exposición *À Pierre et Marie, une exposition en chantier*³⁸¹, una versión de su obra que ya no estaba basada en su presencia física sino en una instrucción. En vez de ir a París, preguntó a los artistas que ocupaban una iglesia abandonada que albergaba la exposición si podían hacer la obra en su lugar. Cuando los visitantes preguntasen sobre la pieza: «¿Qué es el tiempo?», escucharían: «es la palabra “tiempo” siendo dicha» (Mansart, s.f.)^{**382}.

Esta misma pieza aparece reflejada en el catálogo de la exposición *L'art conceptuel, une perspective* (Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1989) como sigue: «la contribución de Ian Wilson a este catálogo es la palabra ‘tiempo’ tal como se pronuncia. Este trabajo se presentó por primera vez en 1968» (Pagé, 1989: 234)*.

«Mi siguiente paso», explica Wilson, «fue simplemente darme cuenta del interés que el discurso tenía para mí como medio, en primera instancia, y como objeto de comunicación en segundo lugar» (Meyer, 1969)*. De ahí que a partir de 1969, según la referida entrevista con Meyer, Wilson comenzara a considerar la comunicación oral como forma de arte a raíz de contemplar una escultura de Robert Morris: «Me fui pensando que no hacía falta que viese esa escultura otra vez, simplemente podría decirla o, ni siquiera decirla, sino pensarla. Era tan primario, tan reducido a una unidad»^{**383}.

En su *Seis años*, Lucy Lippard comenta que «Wilson describió [*Comunicación oral*] en cierta ocasión como ‘sacar el objeto o el concepto de la comunicación oral fuera de su contexto natural y ponerlo en un contexto artístico’, expresándolo oralmente, con lo que en ese punto ‘se convierte en una idea’»³⁸⁴. De modo que, para establecer ese vínculo con el contexto artístico, desde 1970, Wilson empezó a anunciar el uso del lenguaje como su medio plástico tras caer en la cuenta de que la base de su proyecto sobre el tiempo era el propio acto

381 El título correcto de la muestra, organizada por Michel Claura en en el número 36 de la rue d’Ulm de París, es *À Pierre et Marie: Une exposition en travaux* (Mot, 2008).

382 «That year, Wilson installed for the first time, in the exhibition *À Pierre et Marie, une exposition en chantier*, a version of this work no longer based on his physical presence, but on an instruction. Rather than go all the way to Paris, he asked the artists occupying an abandoned church building housing the exhibition to realize the work in his place. Whenever visitors inquire about the piece: “What is Time?” —they hear in return: “It’s the word ‘time’ being spoken”».

383 «I went away thinking that it was not necessary for me to see that sculpture again, I could just say it —not even say it— but think it. It was so primary, so reduced to one unit».

384 Lippard se refiere a una conversación sostenida con Robert Barry en su estudio del Bronx en julio de 1970, en la que Wilson reconocía la necesidad de denominación de lo artístico para señalar dicho cambio contextual: «Lo que me llamó la atención como algo importante de la comunicación oral fue que, cuando una persona hace algo a lo que está ligado y lo quiere llamar arte, debe *llamarlo* arte. Para llamar algo a algo tenemos que hablar, o ponerlo por escrito o hacer señas si eres sordomudo. Esas son las tres alternativas». No bastaría con situar algo en un espacio artístico, porque antes de eso «ese lugar también tendría que haber sido *llamado*» (Lippard, 2004: 18-9, 260-4).

de comunicación³⁸⁵.

La comunicación oral es quizá la respuesta anticipada a la pregunta “¿qué es lo que estás haciendo ahora?” que se hace normalmente a los artistas. Yo podía contestar: “estoy hablando contigo”. En aquel momento era un intento de enfrentarse a la situación de una persona que quiere ser artista y quiere presentar algo como representativo de su pensamiento (Lippard, 2004: 262).

Inicialmente, *Comunicación oral* se desarrollaba de la misma manera –informal y no estructurada– que *Tiempo*, salvo por el hecho de que ahora «informaba a las personas interesadas, con frecuencia antes de un posible intercambio de ideas, de que (...) estaba centrando su atención en la 'comunicación oral'» (Rorimer en Kleinmeulman, 2008: 10). Estos anuncios los hacía tanto personalmente como, más adelante, a través de invitaciones postales editadas con motivo de las exposiciones en las que participaba, que avisaban al destinatario de la hora y el lugar donde se encontraría Wilson para entablar una conversación.

Como señala Rorimer, cuando Wilson participaba en exposiciones, su trabajo generalmente se incluía dentro de la estructura formal de las mismas. Sin embargo, no ocupaba un lugar en el espacio ni había nada en él que lo revelase; ni siquiera una cartela. Únicamente era su nombre lo que aparecía en la nómina de artistas recogida en cada uno de los catálogos de las muestras:

Le envió mi aportación en el catálogo de la exposición [*Sistemas artísticos*] que se celebrará en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Le ruego que imprima mi nombre en la lista de artistas participantes que figurará, supongo, al comienzo del catálogo de la exposición. Esa será mi aportación en dicha exposición (2008: 11).

Pero esto no fue siempre así: cuando en 1968 Seth Siegelaub lo invitó a participar en el January Show, Wilson rechazó la propuesta porque no veía claro cómo su trabajo –que por aquel entonces comprendía el uso de la palabra «tiempo»– podía ser llevado a un espacio expositivo (Obrist, 2001: 203).

En otras ocasiones, sus intenciones y motivaciones quedaban reflejadas en los catálogos en forma de declaraciones. Así, en el de la muestra *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, afirma:

Presento la comunicación oral como un objeto... todo el arte es información y comunicación. He elegido hablar en vez de esculpir. He liberado al arte de un lugar concreto. Ahora es posible para cualquiera. Estoy diametralmente en contra del objeto

385 Como dato complementario, en mayo de 2008 Wilson comentó a Rorimer que en 1963 realizó un curso universitario titulado «Comunicación oral», que «versaba sobre la claridad del habla y el pensamiento ordenado» (en Kleinmeulman, 2008: 10).

preciado. Mi arte no es visual, sino visualizado (1970: 33)**³⁸⁶.

No obstante, Wilson no considera haber abandonado la práctica escultórica:

No soy poeta y considero la comunicación oral como una escultura. Porque, como decía, si coges un cubo, alguien ha dicho que imaginas la otra cara porque es muy sencillo. Y puedes llevar la idea más allá diciendo que puedes imaginarla en su totalidad sin su presencia física, llevando de forma inmediata la idea de un objeto que era un cubo a una palabra sin presencia física. Y aún tienes las características esenciales del objeto a tu disposición. De manera que, si avanzas un poco, terminas donde puedes coger una palabra como "tiempo" y tener sus características específicas. Estás trasladando esta idea de coger una estructura primaria y centrar la atención en ella (1970: 39)**³⁸⁷.

A su vez, con motivo de la exposición *18 Paris IV.70*, organizada por Michel Claura y Seth Siegelaub en abril del mismo año, su propuesta quedó reflejada en el catálogo de la siguiente manera, tras un intercambio de correspondencia y conversación con Claura:

- I. Mi proyecto será visitarte en París en abril de 1970 y dejar clara la idea de la comunicación oral como forma de arte.
- II. Ian Wilson vino a París en enero de 1970 y habló de la idea de la comunicación oral como forma de arte (Claura, 1970: 1)**³⁸⁸.

Dicha conversación se mantuvo en el domicilio de Claura y fue el inicio de una estrecha colaboración entre ambos: a partir de entonces, Claura organizó encuentros informales en diferentes lugares, como el Café de la Monnaie de París en diciembre de 1970, para el cual se imprimieron invitaciones en formato postal. Quienes asistieron a estos encuentros explican que Wilson hablaba en primer lugar de la comunicación oral como forma de arte³⁸⁹ y que, seguidamente, se iniciaba un debate.

386 «I present oral communication as an object,... all art is information and communication. I've chosen to speak rather than sculpt. I've freed art from a specific place. It's now possible for everyone. I'm diametrically opposed to the precious object. My art is not visual, but visualized».

387 «I'm not a poet and I'm considering oral communication as a sculpture. Because, as I said, if you take a cube, someone has said you imagine the other side because it's so simple. And you can take the idea further by saying you can imagine the whole thing without its physical presence. So now immediately you've transcended the idea of an object that was a cube into a word, without a physical presence. And you still have the essential features of the object at your disposal. So now, if you just advance a little, you end up where you can take up a word like time and you have the specific features of the word «time». You're just moving this idea of taking a primary structure and focusing attention on it».

388 «I. My project will be to visit you in Paris, April 1970 and there make clear the idea of oral communication as artform. / II. Ian Wilson came to Paris in January 1970 and talked about the idea of oral communication as artform».

389 Según Robert Barry, Wilson introducía en la conversación la frase «la comunicación oral es mi

El mes anterior a la tertulia en el Café de la Monnaie, se habían producido los primeros encuentros organizados por una galería comercial:

La primera galería que organizó debates con Wilson fue la de Konrad Fischer en Düsseldorf. El artista recuerda que el plan de Fischer consistía en llevar a Ian Wilson a varias inauguraciones, ya que no esperaba que nadie asistiese a la galería de Düsseldorf. La invitación indica los distintos lugares que Fischer pensaba visitar con Wilson y es la primera invitación oficial a un debate de Ian Wilson. De acuerdo con el modo de proceder de Wilson cuando presentó su obra en Nueva York en 1968, Fischer no especificó un lugar de reunión en Colonia y Krefeld, sino que mantuvo el carácter informal de la obra de Wilson con encuentros improvisados dentro del medio artístico alemán (en Kleinmeulman, 2008: 38).

Todas estas conversaciones informales, aunque siempre giraban en torno a «la validez, objetivos y posibilidades de la comunicación oral» (2008: 127), carecían de estructura fija, pero poco a poco fueron concretándose hasta que en 1972 se presentaron formalmente como *Discusiones*³⁹⁰. Dicha denominación aparece por primera vez en la invitación del que fue el

primer debate público formal sobre un tema distinto al de comunicación oral. El título [«¿Se puede ‘dejar’ algo claro?» («Can Something Be ‘Made’ Clear?»)] tiene relación con la entrevista de Achille Bonito Oliva a Ian Wilson que tuvo lugar un año antes en Nueva York:

A.B.O. ¿Crees que el arte es una forma de organizar nuestros pensamientos?

I.W. El arte es una forma de intentar organizarlos. Si lo hacemos o no, ya es otra cuestión. Parece que, cuando hablamos de arte, asumimos que podemos clarificar el arte, y cuando decimos que no podemos quizá caemos bajo nuestra propia crítica. Con eso quiero decir que puede quedar claro que el arte no puede quedar claro. Pero eso no significa que el arte pueda clarificarse, hacerse más claro (2008: 64).

Al igual que en *Comunicación oral*, las *Discusiones* continúan concediendo importancia

arte», y, a continuación, sin «un plan consciente», dejaba «que la conversación continuara fluyendo» aunque habiendo dicho eso pudiera haber influido en su desarrollo (en Lippard, 2004: 263).

390 A lo largo de este texto se utilizará «discusión» en lugar de «debate» –término empleado en la versión española del catálogo razonado de Wilson (Kleinmeulman, 2008)– para hacer referencia a las *Discusiones* realizadas a partir de 1972. Aunque «debate» se use en dicha publicación para aludir genéricamente al cuerpo de obra oral de Wilson, se prefiere el sinónimo «discusión» para particularizar en las prácticas de este periodo. Asimismo, el término se emplea en alusión a la forma en que Zenón habla del ejercicio dialéctico en el *Parménides* de Platón, una obra clave para comprender los fundamentos de los primeros coloquios de Wilson en torno a lo conocido y lo desconocido.

al acto comunicativo por encima del contenido de las conversaciones –Wilson acabó refiriéndose a su trabajo como un debate continuo conformado por un conjunto de debates formalizados como *Discusiones*, que no son «interpretaciones representadas, sino (...) foros para la deliberación y la discusión» (Rorimer en Kleinmeulman, 2008: 12)–, lo cual explica, por ejemplo, que algunos organizadores avisen momentos antes de que estas comiencen de que, aunque tengan un asunto, no es necesario que los participantes se ciñan estrictamente a él³⁹¹. En efecto, no hay ningún problema en salirse del tema que da pie a ellas a medida que se dialoga porque lo importante no es de qué se habla sino el hecho de que se habla³⁹².

Cualquier discusión o comunicación oral es un ejemplo del objeto de mi pensamiento o del objeto que estoy tratando de comunicarte. Cuando digo que estoy utilizando la comunicación oral como forma de arte no me refiero a que la esté utilizando en este momento de forma exclusiva, sino a que utilizo cualquier tipo de comunicación oral con la que podamos entrar en contacto en nuestro futuro o que podamos recordar de nuestro pasado. Lo que intento hacer es dirigir tu atención a la idea y a la actividad. Aunque los portadores son físicos, su objeto-pensamiento no lo es y, de esta forma, se convierte en una experiencia fácilmente transportada (Meyer, 1969)**³⁹³.

Si la estructura de las conversaciones integradas en *Comunicación oral* era más libre, para las discusiones, Wilson, además de asignar a cada una un tema de partida –como ocurría monográficamente en *Tiempo*–, pone mucho empeño en su preparación al ser él quien las propicia, investigando concienzudamente sobre el asunto en cuestión³⁹⁴. Con todo, los encuentros con Wilson no tienen nada de artificial o actuado, sino que guardan siempre la forma de un coloquio cuyo tono y profundidad lo definen las personas participantes.

Los contenidos de las discusiones han quedado sintetizados en el catálogo razonado de Wilson en dos bloques temáticos: por un lado, las discusiones sobre lo conocido y lo desconocido [*Known and Unknown Discussions* (1972-1986)] y las discusiones acerca de lo absoluto [*Absolute Discussions* (1994-)]. Ambos tienen en común el abordaje de cuestiones relativas al conocimiento a través de conceptos abstractos que dificultan todo intento de representación visual.

391 Como hizo Jan Mot antes de que comenzara una discusión a la que asistí el 7 mayo de 2013 en su galería de Bruselas. A este respecto, *infra* Anexo II.

392 «The act of discussion is undoubtedly more important than what I have to say» (Mansart, s.f.).

393 «Any discussion, any oral communication, is an example of the object of my thought or the object that I am trying to communicate to you. When I say, I am using oral communication as an art form, I am not only using it at this moment, but I am using whatever other oral communication we might come in contact with in our future or we might remember in our past. What I am trying to do is to direct your attention to the idea and activity. Though the carriers are physical, their thought-object is not and therefore becomes an easily transported experience».

394 Monika Szewczyk, en la nota 6 de su texto «Art of Conversation, Part II» (2009), comenta: «Sé, por haber estado con el artista (...), que la elaboración de una discusión es muy importante» [«I know from meeting the artist (...) that the crafting of a discussion is of great importance»]**.

Para el primer bloque de discusiones, Wilson tomó como referencia el *Parménides* de Platón³⁹⁵. En su lectura pueden identificarse numerosas conexiones con la forma de proceder de Wilson, basadas en el ejercicio dialéctico propio del método socrático, que el artista emplea para conducir las conversaciones. En este sentido, es considerado un continuador de esta praxis hasta en lo respectivo al rechazo que profesa a la documentación de su trabajo, como «Sócrates, que no sabía nada, que únicamente hablaba, y cuyo proyecto filosófico consistió en dejar una obra sin materialización física» (Davila, 2010: 187). Si, como afirmaba Kosuth, la forma no es más que un útil al servicio de las ideas, Wilson, junto con los participantes en sus encuentros, es ese útil que las activa por medio del lenguaje, emulando al pensador ateniense³⁹⁶. No obstante, ese rechazo de la documentación no existía en los inicios de sus piezas orales: al principio, Wilson permitía grabar y transcribir ciertas conversaciones, pero a finales de los años setenta decidió dejar de hacerlo y solicitó que fuera destruido cualquier remanente de estas; o, al menos, que no se publicara sin su consentimiento (Kleinmeulman, 2008: 59).

En *Parménides*, Platón narra una conversación entre Zenón, un anciano Parménides y un joven Sócrates, la cual Céfalo conoció a través de Antifonte, y este, a su vez, a través de Pitodoro, quien presenció el diálogo y podía recordarlo a la perfección. Dicha conversación constituye una defensa de la dialéctica como medio para mantener las ideas, para cuya puesta en práctica uno debe situarse en todos los supuestos posibles, tanto en relación con la idea que está siendo sometida a discusión como con el resto de cosas que no son esa idea.

Las discusiones en torno a lo conocido y lo desconocido partían del argumento platónico de que «no hay camino medio entre el conocimiento y la ignorancia, de modo que no estamos capacitados para afirmar qué es conocido y qué no lo es. Esta proposición debería haber prohibido todo pensamiento discursivo, ya que afirma la imposibilidad de expresar un juicio, ya sea verdadero o falso, en términos generales» (2008: 77). Pero, al contrario, se convertía en el detonante de un intercambio de ideas que mantenía vivos los debates entre una y dos horas: «Lo conocido y desconocido son a la vez conocido y desconocido. Hablemos de eso»³⁹⁷, diría Wilson al comienzo. O, como Giuseppe Panza di Biumo refirió en 2007: «¿Qué podemos conocer? ¿Qué nos pueden decir con certeza nuestros pensamientos?» (2008: 99). A partir de ahí, la participación de los asistentes iba dándoles

395 Esto se hizo explícito en tan solo una invitación, en la que podía leerse: «El 28 de abril de 1977 a las 8:30 p. m., Ian Wilson presentará en The Van Abbemuseum, Eindhoven, para su discusión la epistemología del *Parménides* de Platón» [«On April 28, 1977 at 8:30 P.M., The Van Abbemuseum, Eindhoven, Ian Wilson will present Plato's Epistemology of the Parmenides for discussion»] (Kleinmeulman, 2008: 105)**.

396 Davila también equipara las conversaciones de Wilson con las discusiones de los salones literarios de la Francia de los siglos XVII y XVIII, donde estas «tenían la ambición de ser un arte» (2010: 183).

397 Según el testimonio de Suzanne Selvi de una discusión mantenida el 10 de mayo de 1976 en la Maison des Centraux en París (organizada por Michel Claura), fechado el 28 de noviembre de 2007 (en Kleinmeulman, 2008: 99).

forma y determinando su desarrollo, lo cual los convertía en únicos³⁹⁸.

Precisamente en torno a la unidad y la multiplicidad giraba parte de la conversación de Sócrates con Parménides y Zenón, de la que se extrajo, entre otras cosas, que lo Uno resulta ser «a la vez incognoscible (pues es autoidéntico e inconceptualizable) y cognoscible (pues está en todo)» (Negrete Alcudia: 2012), lo cual lleva de vuelta al tema motor de las discusiones de este periodo, que se prolongó hasta rebasada la primera mitad de los años ochenta. En esta década, recuerda Wilson, «experimenté con la palabra impresa. Realicé una serie de libros [titulados *Sections*] en los que una única palabra abstracta, como ‘incognoscible’, ‘conocimiento absoluto’ o ‘perfecto’ se repetía en cada página. También traté de sintetizar la naturaleza de mis discusiones en textos impresos que describían la relación epistemológica entre lo conocido y lo desconocido» (Van den Boogaard, 2002), como:

that which	eso que
is both	es a la vez
known and	conocido y
unknown	desconocido
is what	es lo que
is known	es conocido
that which	eso que
is both	es a la vez
known and	conocido y
unknown	desconocido
is not	no es
known	conocido
as both	a la vez como
known	conocido
and unknown	y desconocido
whatever	lo que
is known	es conocido
is just	solo es
known	conocido (Perlman, 2005: 66)** ³⁹⁹

398 «Los debates de Ian pretenden que cada persona desarrolle un punto de vista singular, individualmente, y que lo aporte al debate para compartir y unificar lo que es importante». Monika Wulfers, 29 de noviembre de 2007 (en Kleinmeulman, 2008: 131).

399 Este texto aparece al dorso de las invitaciones para la discusión celebrada en el Van Abbemuseum de Eindhoven el 3 de junio de 1983. En relación con esto, cabe mencionar que, «por regla general, Wilson facilita al organizador ciertas instrucciones sobre el diseño y la redacción del texto de la invitación» (Kleinmeulman, 2008: 22). En el catálogo razonado de Wilson se menciona que «las invitaciones [a los debates individuales y en grupo de los días 15-17 de mayo de 1979 en la galería Konrad Fischer de Dusseldorf] las hizo a mano Konrad Fischer. Prescindiendo de las instrucciones,

Hasta entonces, el único rastro tangible de su obra se encontraba, además de en las invitaciones a las discusiones, en los certificados que Wilson expedía cuando alguien adquiría alguna de ellas. En algunos casos están redactados a bolígrafo o a lápiz de su propia mano, mientras que en otras ocasiones son otros quienes los mecanografían⁴⁰⁰, limitándose Wilson a su mera firma. Con el paso del tiempo, según advierte Wilson, la confección de estos documentos fue evolucionando:

Al principio era muy cuidadoso y meticuloso a la hora de referirme al hecho de que había una discusión y de que alguien la comprase después. Con el tiempo empecé a darme cuenta de que lo único que hacía falta era una referencia a un momento concreto en que había una discusión (Obrist, 2001: 2004)**⁴⁰¹.

Asimismo, algunas de las discusiones fueron adquiridas mediante acuerdos verbales, como la que formó parte de la exposición *One Month*, organizada por Seth Siegelaub en marzo de 1969⁴⁰². En el catálogo de esta muestra, los únicos datos que aparecen son su nombre y su ciudad de residencia: «Ian Wilson. New York».

Wilson también participó en las exposiciones *Number 7* (Paula Cooper Gallery, Nueva York, 1969), *557,087* (Seattle, 1969) y *955,000* (Vancouver, 1970) invitado por Lucy Lippard, con quien había contactado en 1968 para darle a conocer su trabajo⁴⁰³. Dado que Lippard

el texto, para sorpresa de Wilson, se estampó en distintos colores, con la fecha escrita a mano con bolígrafo. Más recientemente, Wilson ha manifestado tener un gran aprecio por aquella invitación tan informal y lúdica» (2008: 118).

400 «[Jeffrey] Deitch relataba que, mientras trabajaba como asistente de la galería John Weber a mediados de los setenta, tuvo que mecanografiar en un papel la frase "There was a discussion" como prueba de que el coleccionista Giuseppe Panza había hablado con el artista Ian Wilson (...). A continuación expidió una factura por valor de 1.000 dólares» (Russeth, 2009).

401 «In the beginning I was very elaborate and meticulous about referring to the fact that there was a discussion, and that someone then purchased that discussion. Over time I began to realize that all that was necessary was a reference to a particular moment when there was a discussion».

402 Esta conversación, celebrada en el Shakespeare Theatre de Nueva York el 17 de marzo de 1969, consistió en una mesa redonda titulada *Time: A Panel Discussion*. Moderada por Siegelaub, los participantes fueron Carl André, Michael Cain, Douglas Huebler e Ian Wilson. Lucy Lippard grabó y transcribió el coloquio, que fue publicado íntegramente en *Art International* en noviembre del mismo año. A pesar de ello, lo que Wilson considera su obra es el debate en su versión oral, que es la que aparece listada en su catálogo razonado (en Kleinmeulman, 2008: 31).

403 «Se me había ocurrido la idea del tiempo y pensé: "¿A quién puedo hablarle de esto? Necesito hablar con un crítico". Había oído hablar de Lucy, así que la llamé y le dije: "Soy Ian Wilson. Quizá te interese saber algo de mi obra". Y ella dijo: "Claro, quedamos y me lo cuentas". Y le gustó. Eso fue muy poco después de que se me hubiese ocurrido la idea del tiempo» [«I'd come up with the idea of time, and I was thinking, "Who can I talk to about this? I need to talk to a critic". I'd heard about Lucy, so I called her and said, "My name is Ian Wilson. Maybe you'd be interested to hear about my work." She said sure, we'll meet and talk about it. And she liked it. That was very soon after I'd come up with the idea of time»] (Obrist, 2001: 203)**.

sabía de la reticencia de Wilson de no utilizar la palabra impresa, en su ficha correspondiente en los catálogos de las dos últimas muestras se indicaba: «IAN WILSON / Comunicación oral / Nueva York / esta tarjeta fue entregada / por L. R. L., no por IW» (Lippard, 1969, 1970)**⁴⁰⁴.

Los mencionados certificados hicieron las veces de puente entre el mercado y el trabajo de Ian Wilson, aunque es preciso remarcar que Wilson no considera que estos documentos tengan valor artístico sino que para él se trata de meras «herramientas de transacción»⁴⁰⁵ que le brindaron la oportunidad de vivir de su trabajo. De hecho, no todas las discusiones tienen un certificado: estos «solo se producen si el trabajo es adquirido» (Szewczyk, 2009)*. Como ejemplo de esto, entre 1994 y 1995 Wilson elaboró certificados correspondientes a debates antiguos (Kleinmeulman, 2008: 22).

La primera pieza oral que vendió fue una conversación mantenida el 23 de febrero de 1970 con Roger Mazarguil y Daniel Buren en el domicilio del primero y en un restaurante. Antes de esta fecha, Wilson se había limitado a intercambiar obra con otros artistas⁴⁰⁶.

Pero no todas las discusiones vendidas en esta época trataron de lo desconocido y lo conocido: en la noche del 29 de abril de 1977, Ian Wilson y Massimo Minini coincidieron en un café de Rotterdam donde se estaba retransmitiendo por televisión un partido disputado entre el PSV de Eindhoven y el equipo local, el Teyenoord. En aquella ocasión mantuvieron una conversación informal sobre fútbol que Wilson consideró una obra de arte. Minini la adquiriría más adelante⁴⁰⁷ por mil dólares –actualmente cuestan alrededor de dieciocho mil (datos de 2010). Aquella plática supuso el comienzo de su relación profesional, pues en ella acordaron realizar un debate en Brescia a condición de que estuviera desprovisto de cualquier referencia cultural (Kleinmeulman, 2008: 106; Douglas, 2010) –la galería de Minini en esta localidad había iniciado su actividad en 1973. En otra ocasión, en el ICA de Londres, el 10 de febrero de 1975, Wilson permaneció estático y en silencio frente a los aproximadamente 35 asistentes. Estos comenzaron a impacientarse, hasta que uno de ellos –Gerard Hemsworth, según la crónica de Lynda Morris– le reprochó haberles hecho desplazarse hasta allí un domingo por la mañana para aquello. «¿Qué pretendía? Wilson le preguntó muy calmado por qué estaba enfadado. Hemsworth le respondió que se sentía

404 «IAN WILSON / Oral communication / New York City / this card submitted / by L.R.L., not by IW».

405 Prueba de ello es que en su catálogo razonado «no se reproducen imágenes o detalles de los certificados para evitar la identificación de estos con la de un objeto artístico». Es más: este no contiene imágenes de ninguna clase –ni siquiera de su obra plástica temprana.

406 Weiner, por ejemplo, «aceptó la palabra tiempo en su forma oral a cambio de su obra *One Fluorescein Sea Marker Poured into the Sea*, 1968» (Kleinmeulman, 2008: 24, 36).

407 En lugar de comprar otra que organizó en su galería (Banco), dado que, según escribió el 25 de octubre de 2007, «el público estaba asombrado, el intérprete un poco preocupado porque los conceptos de Wilson eran abstractos y radicales, difíciles de traducir y presentar en otra lengua. Puesto que yo, como galerista, tenía que realizar mi labor hasta el final y adquirir el debate, preferí adquirir el que había tenido lugar en Rotterdam [29 de abril de 1977] sobre fútbol antes que el de Brescia [16 de mayo de 1977] sobre el conocimiento» (Kleinmeulman, 2008: 109).

estafado. ¿Por qué te sientes así? De este modo, con el ejemplo, Wilson condujo al público a un análisis de grupo y empezamos a deconstruir las expectativas que teníamos al dirigirnos allí» (Kleinmeulman, 2008: 90).

A pesar de que Wilson evita la documentación de su obra oral, y al margen de sus derivados en forma de invitaciones y certificados, en las décadas de los setenta y ochenta se dedicó a producir piezas textuales seriadas en formato de instrucciones, *statements* y libros de artista. Como ejemplo de las primeras está la mencionada *Time (spoken)*, que introduce un uso de la palabra tiempo diferente del que daba a sus intervenciones de 1968. Entonces, «el artista presentaba la pieza con la posibilidad de debatir acerca de ella (...). A partir de 1982, la pieza era presentada por otros sin la presencia del artista» (2008: 171). Por otra parte, los *Statements*, que surgieron a partir de los certificados, «hace[n] referencia a la idea general de los debates» (2008: 168), concretándose en afirmaciones como «There was a discussion»⁴⁰⁸, «There is a discussion» o, simplemente, «A discussion», una versión abreviada de la anterior realizada en 1977 con motivo de la exposición *Wordswords. A Look at the Use of Language in Art, 1966-1977* (Whitney Museum of American Art, 1977). Las dos primeras fueron concebidas en 1970 y 1972 respectivamente.

Por último, a partir de 1983 comenzó a producir una serie de libros de artista titulados *Sections*, en los que aludía mediante la palabra impresa a los diferentes núcleos temáticos de las discusiones empleando reiteradamente en cada página los conceptos que les daban pie.

Básicamente, eran una investigación para ver qué podía hacer como alternativa al discurso hablado. ¿Podría hacer algo relevante en un medio impreso? Llegué a la conclusión de que no, así que nunca llegué a desarrollar los libros. (...) Cada página contiene una frase breve, como “Aquello que es a la vez conocido y desconocido”. Después pasas página y encuentras algo como “Conocido y desconocido”. Y pasas página y encuentras algo como “Conocido”. Y pasas página y encuentras algo como “Desconocido”. Y todo el libro es así. O dabas la vuelta a la página y encontrabas algo como “Es aquello que es conocido y desconocido”. O encontrabas “Es desconocido”. Después reduce todo eso a una única palabra. La primera que utilicé fue “incognoscible”. Llegué a un punto en mi búsqueda en el cual lo que realmente sentía era que no estaba llegando a ninguna parte y todo parecía incognoscible. De modo que empleé esta palabra en cada página de un libro. “Incognoscible”, pasas página: “incognoscible”, pasas página: “incognoscible”. Probablemente ese fuera un muy buen momento. Realmente comencé a buscar. Esto fue antes de darme cuenta de que lo que realmente estaba buscando era la

408 Según el catálogo razonado de Wilson, este *statement* en particular «difiere de la forma abreviada de algunos certificados que aluden a debates concretos» (en Kleinmeulman, 2008: 168). En estos casos, como ya se ha señalado, se trata de documentos únicos cuyo valor es únicamente testimonial. En palabras del artista, «los certificados se refieren al momento específico de una discusión y un tiempo concreto y, si eliminas esa referencia, lo que resulta es *There was a discussion*» (Obrist, 2001: 204).

consciencia absoluta de lo que es a la vez conocido y desconocido (Obrist, 2001: 204)**⁴⁰⁹.

En 1986, Wilson abandonó la conversación, el habla, por el silencio:

Dejé los debates porque estaba perdiendo el hilo, el significado de las discusiones. Las mantenía porque eso era lo que se esperaba de mí. Mi corazón no estaba realmente en ello. Estaba listo para retirarme del mundo del arte y comprender qué estaba sucediendo (Obrist, 2001: 204)**⁴¹⁰.

Los ocho años siguientes los pasaría en un *áshram* al noroeste de Nueva York meditando, practicando yoga y siguiendo la disciplina comunitaria. Allí comenzó «a ser muy consciente de los estados de consciencia pura, de la consciencia y de cómo esta podía ser descrita como lo absoluto» (2001: 204), de modo que, cuando abandonó la comunidad en noviembre de 1995, retomó las discusiones bajo este nuevo tema derivado del anterior. Un año antes, se había desplazado desde el *áshram* a Nueva York para mantener la primera discusión individual en ocho años, donde conversó con Giuseppe Panza di Biumo sobre lo absoluto por primera vez (en Kleinmeulman, 2008: 139)⁴¹¹.

El salto lógico desde las discusiones a propósito de lo conocido y desconocido hasta las del absoluto queda sintetizado en la siguiente declaración de Wilson:

lo maravilloso de aquellos años en los que exploré lo conocido y lo desconocido es esto: empecé en una especie de confusión. Estaba confuso porque estaba lo conocido y lo desconocido, y me resultaba confuso cómo se relacionaban. Y por eso decía cosas como: "Lo conocido es desconocido y lo desconocido es conocido". Poco a poco empecé a darme

409 «No, they were printed in editions of 500. They were basically a research to see what I could do as an alternative to speech. Could I do something significant with print? I came to the conclusion that I can't. So I never really developed the books. (...) Each page has a brief sentence, like, "That which is both known and unknown". And then you turn the page and have something like, "Known and unknown". And you turn the page and have something like, "Known". And you turn the page and have something like, "Unknown". And the whole book is like that. Or you'd turn the page and have something like, "It is that which is known and unknown". Or you would have, "It is known", and you'd turn the page and, "It is unknown". So then I reduced that down to one word. The first one word I used was "unknowable". I got to a point in my searching when I really felt I wasn't getting anywhere and it all seemed unknowable. So I used this word on each page of a book. "Unknowable", turn the page, "unknowable", turn the page, "unknowable". That was probably a very good moment. I really began to search. This was before I realized that what I was really after was a pure awareness of that which is both known and unknown». En su conversación con Van den Boogaard (2002), reconoció que «cuando las ideas se publican siempre resulta decepcionante, pero cuando se elaboran en la Discusión son buenas».

410 «I stopped the discussions because I was losing the thread, the meaning, of the discussions. I would do a discussion because I was expected to do it. My heart wasn't really in it. I was ready to withdraw from the art world and understand what was going on».

411 El primer debate público no se celebraría hasta el 5 de mayo de 1999 en el Palais des Beaux-Arts de Bruselas, organizado por la Galerie Mot & Van den Boogaard (Kleinmeulman, 2008: 145).

cuenta de que tanto lo conocido como lo desconocido eran conocidos y desconocidos a la vez. Parecía que si seguías lo conocido y lo desconocido hasta su origen conseguirías llegar a lo que es a la vez conocido y desconocido. ¿Y eso qué es? Y empecé a darme cuenta de que lo que es a la vez conocido y desconocido es un estado de conocimiento puro. Una conciencia pura a la que denomino lo absoluto (Obrist, 2008: 204)**⁴¹².

Lo absoluto, explica Wilson al comienzo de las discusiones⁴¹³, es omnipresente, atemporal y carece de forma; por lo tanto, no puede ser percibido. Esta definición del término procede de diferentes fuentes de la tradición védica y budista, como los testimonios de los místicos Honen, Kabir o Vásishta –según menciona Rorimer (Kleinmeulman, 2008: 13)–, o el poema épico hindú «Mahabharata» –tal como Wilson reconoció en la discusión en Bruselas en la que estuve presente⁴¹⁴. Al igual que ocurría con el *Parménides* y la dialéctica en las discusiones de lo conocido y desconocido, estas referencias en relación con el concepto de «absoluto» convocan un tiempo en el que el conocimiento –literalmente, «veda» en sánscrito– se transmitió de boca en boca hasta la aparición de la escritura, lo que remite a la comunicación oral como acto primigenio.

Con las discusiones sobre lo absoluto se cierra un círculo que regresa al punto de partida iniciado por Wilson en la segunda mitad de los años sesenta, cuyo recorrido comprende, progresivamente: la radicalidad (post)suprematista, el grado cero, la intemporalidad y la abstracción sin forma –la más extrema. Sin forma pero no sin materia, pues esta depuración tan al límite de lo físico no da como resultado una desmaterialización total, sino una corporeidad circunstancial e intermitente. Las palabras de Daniel Buren al respecto de la materialidad del trabajo de Wilson son muy ilustrativas:

me interesó el hecho de que, del mismo modo que era radical con la fluidez de la obra completada (sin huella, sin objeto...), la obra como tal, cuando se hacía, era siempre física, material. Nunca una idea vaga para que la realizase otra persona. Una obra real luchando a su manera contra el peso del objeto. Finalmente, la «forma» que daba a su obra era también muy original. Un intercambio directo y real con otra persona. Fascinante (2008:

412 «the great thing about those years exploring the known and unknown is this: I started out in a kind of confusion. I was confused because there was the known and there was the unknown, and how they related was confused to me. So I would say things like, «The known is unknown and the unknown is known». Gradually I began to realize that the known and unknown were both known and unknown. It seemed that if you follow the known and unknown to their source, you get to that which is both known and unknown. So, what is that? Then I began to realize that that which is both known and unknown is a pure state of consciousness. A pure awareness, which I call the absolute».

413 No obstante, Wilson no sigue el mismo esquema en todas las conversaciones. Emily Jenkinson (2005), en su reseña de una discusión mantenida en el Centre Georges Pompidou el 10 de octubre de 2005, comenta que en aquella ocasión se mostró reticente a dar una definición de lo absoluto cuando se le pidió, y trató de construir la charla a partir de interrogantes en torno a la cuestión.

414 *Infra* Anexo II.

34).

Por otro lado, a propósito de la intermitencia de su materialización puede afirmarse que la obra de Wilson contrapone la intemporalidad⁴¹⁵ de la comunicación oral –como capacidad– a la temporalidad de su uso –ocasional–, lo cual guarda mucha relación con los momentos de activación del acontecimiento artístico –cuando este pasa de un estado latente (es decir, cuando no está sucediendo, siendo mostrado o recreado mentalmente) a uno manifiesto–, como ocurre con *Time (spoken)*, las *Discusiones* en cualquiera de sus vertientes o, en cierto sentido, con las series ilimitadas de los círculos en la pared o el suelo. En todo caso, el residuo que genera la vivencia de las piezas orales de Wilson, más allá de cualquier documento firmado o invitación impresa, se diluye en las subjetividades de sus interlocutores, que las retienen en sus memorias hasta que los recuerdos son involuntariamente modificados o, finalmente, desaparecen. Hasta ese momento, la obra existe colectivamente en ellos de un modo muy delicado y especial⁴¹⁶. Es ahí donde reside gran parte del interés de la evasión de la documentación de estas manifestaciones:

Hubiera sido absurdo grabar o anotar un debate de este tipo, aunque solo sea porque hay infinitas posibilidades respecto al tema a tratar, del mismo modo que podría escribirse un número infinito de libros filosóficos sobre aquel tema concreto. El debate en sí no dice nada; y nada es exactamente lo que queda de él. (...) Lo que queda al final del debate es algo muy distinto a un tema o una conclusión. Es el recuerdo extraordinario de un estado mental alterado, como si cuestionar la posibilidad de conocimiento inoculara una nueva conciencia o estado de alerta que solo se hiciese posible durante el largo proceso de debate. Fue una situación extraña, un vacío eufórico en el que las palabras habían perdido su pesada corporalidad y los sistemas su compulsión; una situación en la que en el límite de la lógica, solo la pregunta permanece. Cuando se le pregunta acerca de eso, Wilson responde que su propósito es lograr ese vacío, «vaciar las palabras de su significado» (2008: 114).

Como si de un mantra se tratase. Esta intención queda patente en su texto

415 En la citada conversación mantenida con Barry en julio 1970, Wilson aclaró: «Quizá al principio de la comunicación oral debería haber dicho que me interesaba la intemporalidad y lo ilimitado». Extractos de la transcripción de esta discusión pueden encontrarse en Lippard, 2004: 260-4.

416 Anne Rorimer, en un texto fechado el 19 de diciembre de 1997, expresa en relación con esto: «Tanto si hablabas como si no, el debate no era una performance que pudiera contemplarse desde fuera. Cada persona formaba parte de la obra que se estaba desarrollando in situ; una obra en presente que, escapando a la memoria por lo que se refiere a sus detalles específicos, era memorable puramente como experiencia de la inmediatez de la implicación mental por derecho propio» (Kleinmeulman, 2008: 136). Del mismo modo, Edward Allington expone: «Como en toda comunicación oral, los contenidos están dispersos de modo que, aunque cada uno de los asistentes pueda recordar su parte, el todo ha desaparecido, simplemente ha expirado» (2005: 152; traducido en Kleinmeulman, 2008: 158).

«Conceptual Art», donde afirma: «La naturaleza de los conceptos es antitética a la realidad sensorial. El arte conceptual, cuando se toma en serio, separa la conciencia del mundo exterior»^{**417}. Ese es, precisamente, el efecto que consigue provocar en su audiencia, al que Rudi Fuchs se refiere de la siguiente manera en un escrito datado el 31 de diciembre de 2008:

Como la mirada, la conversación y el proceso de verbalizar una y otra vez son tan intensos y concentrados que, al cabo de una hora más o menos, estás mentalmente exhausto (pero agradablemente). Poco después de ese momento, sucede también que no puedes recordar los detalles de la conversación. Te das cuenta de que la conversación era un ejercicio para limpiar la mente, vaciar la cabeza y así dejarte llevar por tu propia imaginación (2008: 95).

Dejarse guiar por Wilson en el proceso hacia tal vacío es algo necesario de experimentar directamente. Sin la existencia de un registro, lo único que queda es el acontecimiento en el momento en que sucede⁴¹⁸, que insta a los participantes a dejar de lado cualquier pensamiento ajeno a ese momento que pueda desviar su atención del «aquí y ahora» de la conversación para concentrarse en lo que está sucediendo:

la ausencia de dispositivos de grabación contribuía a crear una atmósfera que ponía un énfasis mucho mayor en la participación y en el papel de cada participante como testigo de un evento. La tarea de la memoria podría entenderse aquí como algo primario. O, dada la incapacidad de recordar a la perfección, uno se podía entregar completamente a la participación y convertirse en la prueba de lo que tuvo lugar por medio de cualquier transformación de la persona (Szewczyk, 2009)^{**419}.

Como otros autores han apuntado, el hecho del debate en tiempo presente, sintetizado en el *statement* «There is a discussion» contiene la clave de la importancia de la comunicación interactiva, pues si, por el contrario, ya está todo dicho, si no hay lugar para el disenso, ello significa que no queda posibilidad de avance o libertad alguna. Por esta razón,

417 «The nature of concepts is antithetical to sensual reality. Conceptual art, when it is taken seriously, separates consciousness from the exterior world».

418 «Pasamos la tarde caminando por la calle. (...) Charlábamos mientras íbamos andando, y entendíamos la palabra hablada, aquí y ahora, como una ficción que incendia su artificio, que se consume a sí misma a medida que se expone. Era la posibilidad de un arte del que no queda nada, un arte del presente, que permite que un acontecimiento de existencia singular aparezca y desaparezca, siempre distinto a sí mismo». René Denizot, 11 de enero de 2008 (sobre una discusión en abril de 1974 en París) (en Kleinmeulman, 2008: 78).

419 «the absence of all recording devices makes for an atmosphere that puts a much greater emphasis on participation and the role of each participant as a witness to an event. The task of memory could here be taken as primary. Or, given the inability to remember perfectly, one could completely give oneself over to participation and let oneself then be the evidence of what took place by virtue of any transformation of the person».

Wilson va buscando constantemente interlocutores que mantengan vivo ese acto para evitar que desaparezca (Allington, 2005).

Por otra parte, la propuesta de Wilson encierra otro aspecto de especial importancia en relación con el conocimiento: la valorización de la intuición como una herramienta equiparable al pensamiento lógico como medio para ampliar la conciencia. A través de la intuición se hace posible vislumbrar lo imperceptible o abrazar lo inabarcable, aun a sabiendas de no estar obteniendo certezas –al menos no de aquellas de las que pueden proporcionarse pruebas concluyentes para probarlas–, pero eso no impide que lo obtenido pueda considerarse otra forma de conocimiento válida.

Relataba Rainer Ganahl de una discusión que presencié en Nueva York a propósito de lo absoluto que en su momento criticó que se tratasen temas tan arcanos, ya que consideraba peligroso lo que ciertas personas o sectores podían y habían llegado a conseguir por creerse en posesión de esa idea y utilizarla en favor de sus intereses propios –religiosos, económicos, políticos o del tipo que fueren (Ganahl, 2007). Lo contradictorio de estas posturas es la asunción de que ese conocimiento puede pertenecer a individuos o grupos concretos. Si, como afirma Wilson al hilo del debate, la consciencia de lo absoluto entraña una pérdida de la individualidad y solo se puede llegar a ese estado saliendo de uno mismo –sea porque algo sirve de detonante o porque deliberadamente se busque la forma de conseguirlo–, sería del todo incongruente que alguien reclamase como suyo ese conocimiento por mucho que concuerde con lo que otros han vivido y relatado, en primer lugar, porque es inabarcable, y, segundo, por el propio cuestionamiento de la certeza del conocimiento que subyace del núcleo de las *Discusiones*. Ganahl no menciona nada de la respuesta de Wilson a su comentario, pero es posible que este recondujera la conversación para orientarla hacia sus propósitos: lograr el máximo grado de abstracción del concepto y propiciar la intuición de aquello que se está tratando. Y es que, como comenta Annina Nosei Weber, la intensa preparación previa de Wilson hace muy difícil que alguien manipule o monopolice una discusión:

Los debates de Wilson tienen una forma analítica que tiende a purificar las conversaciones de cualquier manipulación del diálogo situacional. Esta ausencia de manipulación se consigue mediante una situación idealmente socrática en la que los interlocutores son a la vez maestro y discípulo y, por el simple hecho de debatir, están abiertos a un proceso de aprendizaje mutuo. (...) En este diálogo, hablar y escuchar son términos equivalentes; se establece un orden, y podríamos calificar la experiencia como de rigurosa concentración dentro del movimiento de una idea (en Kleinmeulman, 2008: 110).

Weber afirma a continuación que, precisamente por someter temas de enorme calado filosófico a análisis tan rigurosos, la propia metodología analítica se convierte a menudo en el contenido del debate (2008: 110). Esto es algo que ocurre casi por defecto, puesto que no

hay directrices que seguir –los asistentes únicamente conocen el tema a debatir, y la aclaración de que no es lo único de lo que se puede hablar aporta cierta confusión a las expectativas de lo que pueda suceder–, pero Wilson es consciente de ello y sabe cómo reaccionar:

El público evidentemente quiere penetrar en lo filosófico, proponer argumentos sutiles, ver las cosas en perspectiva, especular. Quiere comprender tanto el contenido como el significado de los enunciados.

Pero Wilson parece querer otra cosa. Sigue un principio basado en estructuras de pura lingüística formal. Intenta crear una obra de arte a partir del debate, por eso solo finge involucrarse en especulaciones idealistas. En cambio, una y otra vez, atribuye el contenido de las ideas propuestas por el público a la forma del lenguaje. En términos de conceptos artísticos, eso minimiza el concepto en cierta medida (...). Este principio recuerda la idea subyacente del arte minimalista. Como Carl Andre o Donald Judd, Ian Wilson utiliza claramente elementos definidos básicos (lingüísticos, en este caso), para estructurar una entidad abstracta que es en ella misma lógica pero que, sin embargo, no facilita la empatía. Al mismo tiempo, en analogía con los artistas minimalistas, Wilson reduce todos estos elementos básicos al más simple de los enunciados (2008: 129).

Lo mismo que ocurre con la idea de «círculo» o con una pintura monocroma autorreferencial: su tema es ella misma.

A este respecto, cabe hacer la siguiente consideración: resulta dudoso que los temas tratados en las *Discusiones* sean una excusa porque es evidente que su elección no es aleatoria. Las *Discusiones* abordan, de base, ideas abstractas y realidades imperceptibles, lo cual se relaciona directamente con la naturaleza de los asuntos que Wilson lleva abordando desde el inicio de su trayectoria. Del mismo modo que en su momento tuvo la necesidad de vincular su praxis con el ámbito artístico, es lógico que haya continuado explorando más a fondo las preocupaciones plásticas que ha perseguido desde el principio, de modo que, en retrospectiva, cada paso encuentra su explicación en el anterior –aunque, en definitiva, todos guardan conexiones estrechas⁴²⁰.

El hecho de que, con el tiempo, Wilson buscase legitimar su práctica a través de los

420 Véase esta correlación entre «absoluto» y «tiempo» (Wilson, 2004):

No hace falta saber cuál la forma definitiva del absoluto. Basta con saber que impregnarse de nuestra conciencia adquiere la forma de esta.

Sobre esa conciencia perfecta: ¿se vería a sí misma limitada por un orden de tiempo lineal? No. El pasado, el presente y el futuro existirían de forma simultánea en la conciencia del absoluto

[It is not necessary to know what the ultimate form of the absolute is. It is enough to know that pervading our awareness it takes the form of our awareness. / Of that perfect awareness: would it see itself as bound by a linear order of time? No. The past, present and future exist simultaneously in the awareness of the absolute]**.

cauces institucionales del arte lo distancia del enfoque de Lozano, que no consideraba que no estuviese haciendo arte por no participar de esos canales, y demuestra, de paso, que no todos los proyectos caracterizados por la indeterminación y la reducción se basan en el antagonismo hacia los sistemas hegemónicos o conllevan que solo puedan desarrollarse fuera de ellos. En lo tocante al aspecto documental, no existen diferencias significativas entre los certificados de Wilson y los informes de Lozano, los cuales ubican espaciotemporalmente los momentos de realización de las piezas sin desvelar su contenido. En el caso de Ian Wilson es significativo que cualquier intento de hacerlo –de describirlo, de representarlo, de fijarlo en definitiva– está condenado al fracaso debido al grado de abstracción de las ideas puestas en juego. En el de Lozano, esta imposibilidad viene dada por el hecho de que sus acciones nunca son anunciadas y se mantienen en la esfera de lo privado, especialmente desde el momento en que deja de escribir sobre ellas y sobre su pensamiento.

El carácter irrastreable de las expresiones no anunciadas y no documentadas hace que la validación de lo hecho quede supeditada a una cuestión de fe para cualquiera que no haya provocado o presenciado el acontecimiento⁴²¹. Esto implica aceptar que lo hecho no es definitivo y que, como tal, no tiene sentido pretender controlarlo⁴²². El papel del relato como recurso plástico en estos casos es capital ya que preserva su entidad informe y abierta a la vez que evita la cancelación o la desaparición total de lo acontecido. De este modo funcionan muchas de las acciones de Isidoro Valcárcel Medina, llevadas a cabo sin ser documentadas más allá de breves informes descriptivos elaborados por el artista para su recuerdo personal, que a veces funcionan como instrucción de la acción.

Las intervenciones de Valcárcel Medina no tienen vocación comercial, y su evasión de la documentación visual obedece, por una parte, a una concepción del arte de acción –no

421 Aquí cabría incluir aquellas piezas estructuradas a partir del rumor (*supra* 3.1.7: «Oralidad y escritura. Formatos documentales alternativos a la imagen»). En este sentido puede mencionarse una propuesta no realizada que Laurie Parsons planteó realizar en un parque de esculturas en Nordhorn (Alemania). Su idea consistía en extender el rumor de que durante un año había acampado en ese parque. La artista comentó al respecto: «¿Qué más da si no lo hice? De hecho, ¿no es así más interesante? La gente contribuiría con su imaginación al proyecto, al margen de si en realidad yo había estado allí o no. Y sería para mí una salida de mis estrictas investigaciones "reales" sobre el pasado. ¿No es el "engaño", subterfugio, también real?» [«What would it matter if I didn't? Indeed, isn't that somewhat more interesting? People would bring their imagination to the project, regardless of whether or not I actually had been there. And it would be a departure for me from my rigid 'real' investigations of the past. Is not 'deception,' subterfuge, also real?»] (Nickas, 2003)**.

422 A este respecto, recuérdense las declaraciones de Yoko Ono, Allan Kaprow e Isidoro Valcárcel Medina recogidas en *supra* 3.2.3: «Prescindir de la documentación».

*performance*⁴²³ – no ligada a la producción de «sucedáneos»⁴²⁴ sino centrada en el momento de su ejecución; y por otra, a su rechazo del «empeño típico de la historia del arte (...) de fetichizar la vida y la figura del artista, empeño aún mayor en el caso de aquellas prácticas en las que arte y vida resultan inseparables» (VV. AA., 2013: 344). Como declaró en su «Manifiesto del arte ambulante» (1976), «si es verdad que nos hemos liberado del arte, ha llegado el momento de decir: viva la vida»; «si es que seguimos necesitando el arte, ha llegado el momento de asimilarlo a la vida» (en Pérez, 2008: 142; VV. AA. 2013: 117). También: «Arte ambulante cuando tú deambules. Arte quieto cuando estés inmóvil. Pero, el arte de los artistas, mientras dure o sea necesario, ha de ser activo» (en VV. AA. 2008: 149; VV. AA. 2013: 370). Así, Valcárcel Medina prefiere provocar situaciones o circunstancias en el marco de lo social; desempeñar «una actividad sin obra» (VV. AA., 2013: 134) indiferente, indiferenciada⁴²⁵ y resistente a la repetición.

En una de esas circunstancias⁴²⁶, titulada *Campaña 1969* (1969), se dedicó a repartir espontáneamente a los transeúntes que pasaban por la Puerta del Sol de Madrid octavillas de colores con frases como «No olvide olvidarlo una vez leído», «Consérvelo sólo hasta el final del viaje», etcétera, acompañadas de la explicación «Es un consejo de Valcárcel Medina. En colaboración con Campaña 1969 de la DGS [una campaña de vacunación promovida por la impopular Dirección General de Seguridad]» (el corchete es mío). En *Etiquetas adhesivas* (julio de 1978), llevada a cabo durante la inauguración de una exposición individual en el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires,

propuso a los asistentes que eligieran dos etiquetas adhesivas entre las que había dispuestas sobre una mesa y salieran a la calle a pasearse con ellas colocadas sobre la solapa. Hacía cuatro meses que los militares habían dado el golpe de estado que llevó a la instauración de una Junta Militar en Argentina. Nadie se atrevió a salir a la calle y la

423 Valcárcel Medina rechaza el *performance art* por su espectacularidad; prefiere, en cambio, realizar acciones fuera de espacios acotados –festivales o salas de exposiciones. En relación con esto, Jaime Vallaure recuerda que, cuando en 1996 invitó a Valcárcel Medina a participar en un festival de *performance* que había organizado en Madrid, Isidoro le respondió que «él ya no hacía performances, que había decidido no hacer trabajos dentro de esa práctica debido a su enorme proliferación, éxito de crítica y público. (...) Sin embargo, debido en parte a nuestra amistad y en parte a mi natural insistencia finalmente aceptó pensando un trabajo específico para la ocasión. Consistió en estar presente como público en todas y cada una de las acciones» (VV. AA., 2013: 94).

424 En la mencionada la mesa redonda «Performance y registro» (*supra* 3.1.3: «Tipologías de la documentación»), Valcárcel Medina comenzó su intervención afirmando: «La documentación es un sucedáneo». Es decir, algo que en ningún caso puede ni debe ocupar el lugar de la acción.

425 Para el artista, en el arte de participación «poco importa si él [el participante] no es consciente de haber participado en una obra de arte, basta con que sea consciente de que "ha participado"» (<http://www.uclm.es/cdce/sin/sin1/valcar1.htm>).

426 Las citas de las descripciones de estas acciones proceden de las publicadas en *18 fotografías y 18 historias* (2013: 368-372), a su vez confeccionadas a partir de la información proporcionada por el propio Valcárcel Medina, el material documental de su obra y el catálogo *Ir y venir de Valcárcel Medina* (2002).

acción se realizó finalmente en el interior de la sala. En cada una de las etiquetas adhesivas aparecía escrita una palabra de la frase “El arte es una acción personal que puede valer como ejemplo pero nunca tener un valor ejemplar”⁴²⁷.

En *Peón de rey* (Casa de Cultura de Murcia, 1965), otra pieza realizada sin documentación visual, hizo

bailar una peonza sobre la columna de Peón de rey de un tablero de ajedrez colocado en el suelo. En seis de los ocho cuadrados de la columna aparecían escritas en mayúscula las letras “P”, “Ó”, “N”, “R”, “E”, “Y”. Para su completa y exitosa realización la acción requirió de varios intentos.

Otra acción sin título, conocida como *Herramientas de precisión* (1987), consistió en la delimitación espacial de una casa unifamiliar sirviéndose de plomadas, niveles y otros utensilios, con los que trazaba en el aire los elementos estructurales de la vivienda, sin emplear ningún material de construcción. Esta acción la ejecutó en Milán con motivo de la séptima edición del festival internacional de poesía, música, vídeo, *performance*, danza y teatro «Milano-poesía». En 1993, Alejandro Martínez, Los Torreznos y él emprendieron diferentes *Acciones sin registro en La Vaguada* (Madrid), a las cuales solo se refieren nominalmente. Un año más tarde, en el marco de otro festival, «Abierto 94», Valcárcel Medina llevó a cabo *No escribiré arte con mayúscula* en una de las aulas de la Facultad de Bellas Artes de Salamanca, una de sus acciones más conocidas a pesar de que solo queda de ella el relato de lo acontecido. En palabras del artista:

Disponía dicha aula de una amplísima pizarra de varios metros de largo y de casi un par de ellos de altura. Era ése el motivo de haberla elegido. Se encontraba el aula vacía porque, a la tarde, se iba a celebrar en ella un examen de la insidiosa materia Historia del Arte. Había el autor conseguido autorización para escribir en esa pizarra, tantas veces como en ella cupiera, la siguiente frase o propósito:

“No escribiré arte con mayúscula”

(...) Sigue habiendo aún alguna consideración que tal vez desilusione a los amantes estrictos de la performance (me gusta esta castellanización). Por ejemplo, que aquel acto no resultó público; ni aunque lo hubiera sido habría asistido a él más que un público que ni siquiera lo era ni estaba avisado. (...) Además, para enriquecer fortuitamente el acontecimiento, supe después, por uno de los examinados, que el profesor que planteó la prueba hubo de recurrir, para exponer datos necesarios, a borrar un pequeño trozo de pizarra, a la vez que acompañaba sus gestos con lógicas imprecaciones contra el arte

⁴²⁷ Nótese en estos dos ejemplos los paralelismos que estas acciones presentan con las de János Major y James Lee Byars –en concreto la realizada en Venecia– referidas con anterioridad.

irrespetuoso e invasivo. Es posible que ese actuar del maestro sustituyera con mérito la carencia del “artista”. La destrucción en vivo como comportamiento edificante frente a la fabricación traicionera de la presunta obra de arte⁴²⁸.

Como puede comprobarse, Isidoro Valcárcel Medina no desprestigia la intensidad potencial de lo pequeño o lo aparentemente banal a la hora de articular una propuesta artística; al contrario, la espontaneidad y la imprevisibilidad son dos elementos clave que sacan el arte de los lugares de comodidad o de costumbre para desplegarlo en cualquier contexto. Por ejemplo, en 1967, mientras caminaba por Park Avenue en Nueva York, al oír que alguien comentaba a sus espaldas «Si lleva capa, solo puede ser Valcárcel», tuvo el gesto instantáneo de detenerse y alzar la capa extendiendo los brazos hasta la altura de sus hombros, y permaneció así «durante un tiempo prolongado» (*El hombre de la capa*). Otro caso es una acción sin título fechada en 1971 y realizada en numerosas ocasiones, de la que cuenta:

La he hecho tantas veces que nunca lo he considerado que fuera una cosa concreta. Es como una receta que llevas en el bolsillo. Llegas a un sitio y dices: ‘Lo voy a hacer aquí’. Cuando estás en un paso de peatones esperando a que la luz se ponga en verde es como si tuvieras dos batallones uno frente a otro. Ése es el momento apropiado para hacer una acción tonta, levantar el brazo y agitarlo de forma ostentosa a nadie en particular al otro lado de la calzada. Ese tipo de actitud siempre provoca curiosidad. Pero vas, cruzas, y prosigues tu camino. Durante los años setenta la hice en varios lugares: Madrid, Barcelona, Sevilla, Murcia, Buenos Aires y Estocolmo.

Por último, cabe mencionar, por un lado, una pequeña acción realizada en un apeadero en Bercianos del Real Camino que en 1998 fue reconvertido en un Centro de Operaciones de Land Art, en la cual se dedicó a saludar a los trenes que pasaban por allí sin detenerse; y, por otro, una intervención realizada en la calle en 2010, que Valcárcel Medina relata de varias maneras, tanto oralmente⁴²⁹ como, al igual que Lee Lozano, mediante fotocopias del informe escrito, las cuales pone a disposición de los visitantes de la exposición⁴³⁰:

INFORME

El día 22 de abril, último en el que permanecía abierta al público la exposición sobre el *impresionismo* en la Fundación Mapfre, de Madrid, he acudido a primera hora (9:30 de la mañana) a la cola que daba acceso a la muestra, colocándome, naturalmente, en el último

428 Este texto procede de las páginas 326-8.

429 *Supra* 3.2.3: «Prescindir de la documentación».

430 Así se mostró, por ejemplo, en la muestra *Hacer el fracaso*, comisariada por Daniel Cerrejón en La Casa Encendida dentro de la programación del certamen «Inéditos 2012».

lugar. Desde el primer momento, he ido dejando pasar –cediendo el turno– a cuantas personas llegaban después de mí, de modo que a las 7 de la tarde (hora de cierre para las visitas) aún no había conseguido yo entrar.

Valcárcel Medina, 2010.

Jaime Vallaure ha apuntado que la gran libertad con la que Isidoro Valcárcel Medina ha actuado siempre ha estado favorecida por el hecho de que hasta 2002 era un artista relativamente poco conocido y con una «ausencia casi total de compromisos con instituciones culturales» (VV. AA., 2013: 96-7). Otra razón de peso es que su práctica nunca ha dependido de financiación institucional, de modo que se ha forjado en función de sus necesidades personales. El propio Valcárcel, al ser preguntado por el porqué de su búsqueda de lo esencial o lo mínimo, ha reconocido hacer cosas «porque el cuerpo se lo pide» incluso desde sus inicios como pintor a principios de los sesenta:

siempre me gusta citar a Pirandello cuando hace decir a uno de sus "personajes", un poeta al que se le hace la misma pregunta, o parecida: "y yo que [sic] sé; yo soy el autor".

Pero, a lo mejor es exagerado; uno sí sabe el por qué [sic] de gran parte de las cosas que hace. Me imagino que, en aquel momento, por lo menos, existiría la necesidad de hacer algo diferente dentro del uniformismo imperante... Igual que hoy, al fin y al cabo, ¿no os parece?⁴³¹

Los relatos han ocupado asimismo un lugar destacado en la práctica de Luis Guerra⁴³², cuyo planteamiento suele conceder una mayor importancia al momento de realización que al rastro del acontecimiento en forma de documentación –a la cual se refiere como «declinación del acto»⁴³³. En sus propuestas confluyen varios de los aspectos tratados a lo largo de esta investigación, como los mencionados a propósito de la sustracción⁴³⁴, la copresencia como forma de generación de espacios comunes y el empleo de la narratividad, bien sea en forma oral o escrita. Estas a menudo se desarrollan en el formato de seminarios o conferencias⁴³⁵ –que Guerra concibe como exposiciones–, con los cuales persigue construir pequeños instantes de agenciamiento colectivo o comunitario, que se disuelven a su término. A dichos instantes los denomina «fuerza-forma», y entre ellos se encuentran: *Seminario Gramsci* (2012), *The Imaginary Seminar* (2014) o *Seminario de la inexistencia del arte* (2015-2016),

431 <http://www.uclm.es/cdce/sin/sin1/valcar1.htm>

432 Salvo indicación contraria, la información sobre Luis Guerra procede de una conversación mantenida con el artista a través de Skype el 8 de diciembre de 2016.

433 <http://www.luisguerra.org/the-act>

434 *Supra* 2.1.2: «Procedimiento sustractivo».

435 Formatos que asimismo han empleado algunos de sus referentes más importantes, como la Copenhagen Free University o Alain Badiou, con cuyos planteamientos entró en contacto entre 2008 y 2010 durante sendas estancias en Bergen y San Francisco. Es en estos años cuando, según comenta, deja de interesarse por la documentación.

entre otros. Los recursos de los que se sirve podrían calificarse de precarios o *poco importantes* desde la perspectiva del valor capitalista o de lo normativo, y en este sentido percibe la documentación como un elemento contingente, dudoso y prescindible. Sin embargo, a pesar de reconocer que preferiría no documentar su actividad con imágenes, sí utiliza las fotografías y grabaciones que producen las instituciones en las que presenta sus piezas, a las cuales no impide que lo hagan⁴³⁶.

A raíz de sus primeras acciones, realizadas en Chile entre 1999 y 2004 –entre las que pueden nombrarse *¿Recuerdas la performance del 26 de noviembre de 1999?* (1999), *Miti mota* (2003) o *Fantasma* (2004)–, Guerra cayó en la cuenta de que la atención mediática y el marco institucional a menudo son productores de documentación con independencia del artista, y acepta la inevitabilidad de estas representaciones espurias, consciente de que son incapaces de abarcar la totalidad del acontecimiento. Actualmente, su actividad se encamina cada vez más hacia la escritura como única forma de documentación o de presentación del aparato conceptual de sus propuestas.

Existen, sin embargo, acercamientos posibles entre las prácticas sin objeto y sin documentación y los entornos institucionales. Un caso particular se encuentra en *Theater Piece No. 1 Revisited* (2015-2016), una reconstrucción de la pieza-evento que promovió John Cage en el Black Mountain College en 1952⁴³⁷, que el poeta y músico Damon Krukowski llevó

436 Guerra reconoce una incapacidad de negociación por su parte: al no expresar una postura tajante en contra de la documentación de sus propuestas, las instituciones asumen que la habrá por defecto. En este sentido, afirma que estas están «capturadas» por la exigencia de dar cuenta de lo que ocurre en sus espacios mediante imágenes; de ahí que sea tan difícil esquivar esta inercia. Además de esto, Guerra también toma fotografías de sus proyectos para su archivo privado.

437 *Theater Piece #1* es el nombre por el que se conoce a esta pieza, considerada la primera manifestación de *happening*, que originalmente carecía de título –y de partitura–, aunque también se la hace referencia como *The Event*. Fue realizada el mismo día que Cage la concibió, y consistió en diferentes acciones simultáneas que incluían música (David Tudor), poesía (Cage, M. C. Richards y Charles Olson), danza (Merce Cunningham), pintura (Robert Rauschenberg: *White Paintings*, 1951), cine y proyecciones de diapositivas (véase Fetterman, 1996). Al respecto del Black Mountain College, es preciso mencionar que muchos de los acontecimientos escénicos que allí se generaron, «incluyendo algunos de los más destacados fueron espontáneos y desaparecieron inmediatamente. Hay informes de obras de teatro y ejercicios que surgieron del trabajo de los cursos. M. C. Richards había traducido *Marriage on the Eiffel Tower* de Jean Cocteau y dirigió una *performance* después de que se hubiese servido la cena del Día de Acción de Gracias a toda la comunidad en la plataforma que representaba la torre. Richards representó una obra de Yeats en una noche tormentosa al aire libre con los actores apareciendo desde pantanos y escaleras exteriores de acceso al segundo piso. La profesora de danza Jennerjahn puso en escena *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* después de ver la versión bailada de Doris Humphrey del homenaje a un torero de García Lorca. Se mencionan de pasada estas y muchas otras actividades interesantes en la extensa bibliografía de Black Mountain» [«including some of the most remarkable, were impromptu and disappeared immediately. Reports exist of plays and exercises that emerged from regular course work. M. C. Richards had translated Jean Cocteau's *Marriage on the Eiffel Tower*, and she directed a performance after Thanksgiving dinner had been served to the entire community on the platform set that represented the Tower. Richards put on a Yeats play on a stormy night

a cabo en el ICA de Boston a partir de la escasa documentación existente de esta⁴³⁸. Al igual que la original, solo que esta vez de forma deliberada, la reconstrucción no se documentó; y en lugar de representarse una única vez se programaron cinco repeticiones. En su reseña de la exposición en la que se enmarcaba este evento, Marcia Siegel dedicó unas palabras a la propuesta de Krukowski, de la que destacaba su resultado fallido. Su testimonio es lo poco que queda de esta experiencia:

El ICA reconoció *Theater piece* encargando a cinco artistas de Boston que creasen sus propias interpretaciones de la documentación existente. Al mismo tiempo que escribía este informe, las *performances* finalizadas se habían retirado de la página web del ICA y ningún comunicado de prensa las documentaba. No había folletos informativos de la *performance* a la que yo asistí, publicitada como *Theater Piece #1 Revisited*. El poeta Damon Krukowski –su director– se sentó en una escalera y leyó en voz baja un texto sin autoría. Alguien tocaba el piano. Algunos miembros del público se agacharon para sacar algún sonido de un piano de juguete que había en el suelo o para inspeccionar un teléfono que podía haber contenido algún mensaje esclarecedor. La gente del público estaba invitada a interpretar el papel de bailarines, pero no recuerdo que haya habido ningún baile destacable. El evento era extrañamente soso. Me había imaginado una confusión de actividad y sonidos, con el público sentado en el medio como Cage había estipulado. Pero el ICA nos había puesto banquetas fuera de la zona de representación, así que observábamos la pieza en vez de vivir dentro de ella. Más que ser algo animado y ruidoso, la *performance* era tímida y el público parecía desconcertado (Siegel, 2016)**⁴³⁹.

En relación con la oralidad, si bien en algún caso esta se apoya en textos –instrucciones–, cabe destacar, además del trabajo de Ian Wilson, el proyecto *A Spoken Word*

outdoors, with the actors emerging from swamps and second-story staircases. Dance teacher Jennerjahn staged *Lament for Ignacio Sánchez Mejías* after seeing Doris Humphrey's 1947 danced version of the García Lorca tribute to a bullfighter. Passing mention of these and many other intriguing activities appear in the extensive literature of Black Mountain»] (Siegel, 2016)**.

438 <https://www.icaboston.org/events/theater-piece-no-1-x-50-theater-piece-no-1-revisited>

439 «The ICA acknowledged *Theater Piece* by commissioning five Boston artists to create their own interpretations of the existing documentation. By the time I was writing this account, the concluded performances had been taken down from the ICA's website, and no overall press release documented them. There were no informational programs for the performance I attended, advertised as *Theater Piece #1 Revisited*. Poet Damon Krukowski, the director, sat on a ladder and read an uncredited text sotto voce. Someone played the piano. A few members of the audience squatted down to plink at a toy piano on the floor or examine a phone that may have contained some enlightening message. The audience was invited to take the part of the dancer, but I don't remember that any notable dancing took place. The event was curiously lifeless. I'd imagined a confusion of activity and sounds, with the audience seated in the middle as Cage had stipulated. But the ICA had placed stools for us outside the playing area, so we were looking at the piece instead of living inside it. Rather than being lively or raucous, the performance was tentative and the audience seemed bemused».

Exhibition (2007-) de Mathieu Copeland, un comisario cuyo trabajo se caracteriza por la experimentación con los límites del formato expositivo a la hora de mostrar piezas de escasa presencia y estabilidad física. Entre otras propuestas, Copeland ha realizado exposiciones coreografiadas (*A Choreographed Exhibition*, 2008), exposiciones en formato vídeo, en radio, en prensa, exposiciones para ser leídas, o exposiciones de vacíos (*Vides. Une rétrospective*, 2009)⁴⁴⁰. En estos proyectos interroga acerca del papel tanto de las obras de arte dentro de la exposición como el de la propia exposición, a la que en ocasiones concibe como una situación que el visitante completa con su presencia y dota de sentido en su mente⁴⁴¹:

Siempre he creído en la idea de que la materialidad de la obra de arte es de la misma naturaleza que la de la exposición. La ubicación de la obra de arte y la de la exposición confluyen. Puedes hacer *A Spoken Word Exhibition* en la calle y sigue siendo *A Spoken Word Exhibition* (en Gratza, 2014)**⁴⁴².

Esta muestra en formato oral ha sido presentada en diferentes ocasiones y espacios con piezas de artistas como Yoko Ono, James Lee Byars, Robert Barry, Ian Wilson, Lawrence Weiner o Gustav Metzger, que el personal de dichos espacios pronuncia a petición de los visitantes. Es en los momentos de verbalización cuando las piezas y la exposición cobran

440 Este proyecto recuerda a la propuesta de Robert Smithson de construir un Museo del Vacío (1966-1968) (http://www.robertsmithson.com/drawings/museum_void_lew_300.htm), la cual esboza en una conversación con Allan Kaprow en 1967, en la que ofrece su visión crítica acerca del efecto que los museos tienen en el arte: «parece que hay ahora una tendencia a intentar avivar las cosas en los museos y que la propia idea de museo parece acercarse más hacia un tipo de entretenimiento especializado. Incorpora cada vez más las características de una discoteca y cada vez menos las del arte. Por eso, yo pienso que lo mejor que se puede decir de los museos es que son realmente anuladores con respecto a la acción, y creo que esa es una de sus mayores virtudes. (...) Lo que más me interesa es lo que no ocurre, esa zona entre eventos que se podría denominar el intervalo. Este intervalo existe en las regiones o escenas vacías y en blanco a las que nunca miramos. Se podría crear un museo dedicado a diferentes tipos de vacío. El vacío se podría definir a través de la propia instalación artística. Las instalaciones deberían vaciar las habitaciones, no llenarlas» [«it seems that now there's a tendency to try to liven things up in the museums, and that the whole idea of the museum seems to be tending more toward a kind of specialized entertainment. It's taking on more and more the of a discothèque and less and less the aspects of art. So, I think that the best thing you can say about museums is that they really are nullifying in regard to action, and I think that this is one of their major virtues. (...) I'm interested for the most part in what's not happening, that area between events which could be called the gap. This gap exists in the blank and void regions or settings that we never look at. A museum devoted to different kinds of emptiness could be developed. The emptiness could be defined by the actual installation of art. Installations should empty rooms, not fill them»] (en Flam ed., 1996: 44)**. En esta entrevista, Smithson también reconoce el valor de la indiferencia y sus posibilidades estéticas, y se alinea con la concepción del arte de Flaubert, quien lo definió como «la búsqueda de lo inútil» (1996: 47).

441 <http://muac.unam.mx/expo-detalle-34-Mandala-Mental>

442 «I've always believed in the idea that the materiality of the artwork is of the same nature as that of the exhibition. The location of the artwork and the location of the exhibition merge. You can do *A Spoken Word Exhibition* on the street and it's still *A Spoken Word Exhibition*».

forma momentánea para, inmediatamente después, desvanecerse, ya que, por lo demás, no se muestra nada que no sea oral. Sin embargo, en su web personal (<http://www.mathieucopeland.net/>) Copeland incluye imágenes de diversos espacios en los que *A Spoken Exhibition* ha tenido lugar, en las que pueden verse personas interactuando y panorámicas de las salas vacías.

Con un efecto similar, el trabajo que Tino Sehgal viene desarrollando desde 1999 constituye, sin lugar a dudas, una de las aproximaciones más destacadas entre los espacios institucionales y las prácticas artísticas sin objeto y sin documentación. El inicio de este acercamiento se remonta a 1994, cuando con dieciocho años Sehgal se traslada de Londres a Berlín para formarse en danza y economía política –en otras palabras, para estudiar cómo se mueven las personas y cómo funcionan las sociedades– en la Folkwang Hochschule, formación que continuó en Essen. Durante su adolescencia se había desencantado de la política parlamentaria al comprobar la incapacidad de esta para impulsar cambios fundamentales, y por ello comenzó a interesarse por la cultura para dedicarse a la, desde su punto de vista, más interesante tarea de tratar con el pensamiento y los valores humanos, una intención que se ha leído como la manifestación del método socrático (Strickland, 2010) dado que en sus piezas plantea interrogantes que buscan incitar al debate directo, o al menos motivar reflexiones sobre los asuntos que aborda. La determinación de centrarse en la percepción y en la conciencia derivó en una gran atracción hacia la danza ya que, según su opinión, más allá del atractivo físico de esta disciplina, la danza ofrece la posibilidad de producir algo que desaparece cuando acaba de tener lugar. Sin embargo, tiempo más tarde encontraría limitaciones en esta forma de expresión, ya que las representaciones de danza únicamente tienen lugar en momentos determinados y ante una audiencia bastante reducida, como también ocurre con el *performance art*, del que asimismo se distancia.

En Berlín, a través de amigos, comenzó a relacionarse con el coreógrafo experimental Xavier Le Roy y con el bailarín Jérôme Bel, que se encontraban investigando modos de desafiar los prejuicios con los que la gente acudía a los espectáculos de danza.

En 1999 empezó a trabajar en la compañía Les Ballets C de la B en Gante, a la vez que desarrollaba su propio trabajo. Su primera pieza destacada fue *Twenty Minutes for the Twentieth Century* (1999)⁴⁴³, que presentó en 2001 dentro de la exposición *I'll Never Let You Go*, celebrada en el Moderna Museet de Estocolmo. Entre el público se encontraba Jens Hoffmann, un comisario que a partir de entonces ha colaborado estrechamente con él –realizando una trilogía de exposiciones anuales en el ICA de Londres que culminó en 2007 con *This Success/This Failure*, y que continuó con una exposición de cuatro años de duración en el CCA Wattis Institute for Contemporary Arts de San Francisco, centro del que fue nombrado director en 2006. Hoffmann mostró mucho interés por esta pieza, a la que definió como «un museo de la danza». Por aquel entonces, Sehgal era más un artista conceptual que

443 *Infra* Anexo III.

un coreógrafo⁴⁴⁴, por lo que, animado por el comisario, en 2003 desarrolló y presentó la pieza *Instead of allowing some thing to rise up to your face, dancing bruce and dan and other things* (2000) en la bienal Manifesta de Frankfurt –originalmente ideada para el S.M.A.K. de Gante–, donde se expuso durante una semana de manera constante, coincidiendo con el horario de apertura del museo. Los visitantes creían que la pieza consistía en un robot. Para Sehgal, eso era un síntoma de que lo que generalmente se espera encontrar en un museo son objetos, de modo que comenzó a tratar a las coreografías como esculturas, interesándose más por el formato expositivo que por la *performance*⁴⁴⁵, ya que este es mucho más flexible y adaptable a necesidades particulares. De hecho, a Sehgal le gusta señalar que la emergencia de las exposiciones de arte coincidió con la de la democracia: un sistema cuyo planteamiento otorga un valor y un poder destacados a los individuos⁴⁴⁶.

ROSS SIMONINI: ¿Por qué muestras tu obra como arte, entendida como algo opuesto al teatro o a la danza?

444 A Sehgal le interesa el discurso intelectual que rodea al arte contemporáneo, algo que no se encuentra en la crítica de danza: «Me sentía más cercano a Broodthaers que a Martha Graham» (Lubow, 2010)*.

445 Para él, el término «*performance*» implica una separación entre público y obra de arte: «en cuanto haces referencia a la *performance* en el arte hay una serie de connotaciones históricas muy claras. Una *performance* involucra a una persona o a un grupo de personas que presentan algo a otro grupo de personas en un tiempo específico previamente anunciado, mientras que mi obra opera en la temporalidad de la exposición de arte visual. Siempre está ahí, como cualquier otra obra de arte. Puedes entrar en ella, estás incluido. Mi obra no empieza y termina. Y yo creo que esta idea es tan letal para la lectura de mis obras porque en el núcleo de mi operación estoy intentando utilizar las convenciones existentes y llenarlas con algo más, mientras que la *performance* quería salir fuera de esas convenciones» [«as soon as you refer to "performance" in art, there are very clear historical connotations. A performance involves one person or a group of people presenting something to another group of people at a certain, previously announced time, while my work operates in the temporality of the visual-art exhibition. It's always there, like any other artwork. You can walk in, you're included. My work doesn't start and finish. And why I think that this notion is so deadly for a reading of my works is that at the core of my operation I'm trying to use existing conventions and fill them with something else. Whereas performance wanted to go outside of these conventions»] (Griffin, 2005)**.

446 «El museo es un lugar ritual donde se refleja la ciudadanía. La noción de individuo se celebra tanto a través de las obras de artistas individuales como por el hecho de que lo puedes atravesar solo/a o como quieras. Pero en su forma clásica el museo te consideraba un sujeto. Había un proceso democrático que construía la cultura y cuando entrabas en el museo la recibías igual que podrías haber recibido órdenes del rey. No creo que todavía ocurra eso en nuestra sociedad. Estamos constantemente construyendo la realidad» [«The museum is a ritual place where citizenship is reflected. The notion of the individual is celebrated both through the works of individual artists and by the fact that you can walk through freely on your own or however you wish. But in its classical form, the museum viewed you as a subject. There was a democratic process that constructed culture and when you entered the museum, you received this culture, just as you would receive orders from the king. I don't think that's the case in our society anymore. We are constantly constructing reality»] (en Coburn, 2007)**.

TINO SEHGAL: Como sociedad nos medimos a nosotros mismos en función de cuánto producimos. El bienestar psicológico procede de las cosas. Yo creo que están sobrevaloradas. Quiero volver a traer el encuentro humano a lugares donde las cosas materiales tienen un estatus privilegiado. Se supone que en un museo tienes que mirar las cosas y no hablar con otras personas (Simonini, 2011)**⁴⁴⁷.

Sehgal considera que el mundo del arte es un microcosmos de la realidad económica occidental, completamente centrada en la producción de objetos materiales. Su trabajo parte de la desaprobación de las estructuras institucionales⁴⁴⁸ y busca llevar al extremo los caminos iniciados por los conceptualistas norteamericanos⁴⁴⁹ al eliminar no solo el objeto artístico sino

447 «ROSS SIMONINI: Why do you show your work as art, as opposed to theater or dance? TINO SEHGAL: We as a society measure ourselves by how much we produce. Psychological well-being comes from things. I think they're overrated. I want to bring back the human encounter into places where material things have a prime status. In a museum, you're supposed to look at things and not talk to other people».

448 «mi obra no critica la institución en el sentido de, por ejemplo, criticar su poder representacional, ni intenta exponer o deconstruir los mecanismos del museo, como hizo la crítica institucional. Me interesa el museo como un lugar para la política a largo plazo. Por eso, en ese sentido, diría que opero totalmente dentro de lo que llamarías la institución. Solo intento definir la forma en que hace aquello para lo que está ahí. No estoy en contra de la función intergeneracional del museo o de que se dirija o celebre al individuo, sino de su celebración continua e irreflexiva de la producción material» [«my work isn't critical of the institution in the sense of, for example, criticizing its representational power; nor is my work trying to expose or deconstruct the museum's mechanisms, as institutional critique did. I'm interested in the museum as a place for long-term politics. So in that sense I would say I operate totally inside what you'd call the institution. I'm just trying to define the way in which it does what it's there for; so I'm not against the intergenerational function of the museum, I am not against its address or celebration of the individual, but I am against its continuous, unreflected-on celebration of material production»] (Griffin, 2005)**.

449 «A diferencia de esos artistas Fluxus que hacían piezas de instrucciones para expandir el ámbito de autoría (George Maciunas, Yoko Ono, George Brecht) y, a diferencia de la primera generación de artistas conceptuales para los que la desmaterialización era una forma de subvertir la relación de la obra de arte con el mercado y el museo (Robert Barry, Douglas Huebler, Lawrence Weiner), Sehgal no tenía ese deseo de elusión (en una declaración del artista, publicada en el catálogo de la exposición colectiva "I promise it's political" en el Museo Ludwig, Colonia, en el año 2002, Sehgal escribió: "Considero que el comunismo y el capitalismo son dos versiones del mismo modelo de economía que solo difieren en sus ideas sobre la distribución. Este modelo sería la transformación de material o, para utilizar otra palabra, la transformación de la "naturaleza" en bienes de suministro para reducir la escasez de esta y disminuir las amenazas de la naturaleza, ambas por supuesto de cara a incrementar la calidad de vida. Tanto la apariencia de exceso de oferta en las sociedades occidentales del siglo XX, como la amenaza de la humanidad a la disposición específica de la "naturaleza" en la que la vida humana parece posible, cuestionan la hegemonía de este modo de producción en el que la objetividad del arte visual está profundamente inclinada» [«Unlike those Fluxus artists who made instruction pieces to expand the field of authorship (George Maciunas, Yoko Ono, George Brecht), and unlike the first generation of Conceptual artists, for whom dematerialization was a way to subvert the work of art's relationship to the market and museum (Robert Barry, Douglas Huebler, Lawrence Weiner), Sehgal has no such desire for circumvention. (In an artist's statement published in the catalogue to the group show "I promise it's

también su documentación, lo cual incluye cualquier certificado de compraventa: Sehgal prohíbe todo registro de su obra⁴⁵⁰, ya sea en forma de fotografías, vídeos, catálogos⁴⁵¹, notas de prensa –excepto en formato digital– o transcripciones de las partituras de sus piezas ya que, en su opinión, la documentación, algo secundario en relación con la obra de arte, suele acabar ocupando el lugar de esta, pudiendo llegar incluso a modificar su sentido o razón de ser con el paso del tiempo. De esta manera, extiende la reducción del objeto artístico a su certificación y a su distribución. No obstante, no rechaza este sistema sino que lo asume, parte de él y se refiere a él; después de todo, necesita a las instituciones para asegurar la pervivencia de su trabajo –de hecho, cuenta con la complicidad de galeristas, comisarios y demás agentes del arte. Por otra parte, su crítica no va dirigida al mercado, sino al ingenuo y romántico antimerchantilismo surgido en la década de los sesenta (Simonini, 2011)⁴⁵². Prueba de ello es que ha planteado piezas específicas para galerías (*Le Plein*, Jan Mot, 2003), coleccionistas (*Alteration for a suburban household*, aún no realizada) e incluso ferias de arte (*This is right*, Frieze, 2003; *This is competition*, Art Basel, 2004).

TIM GRIFFIN: En nuestras conversaciones previas has dicho que las ferias de arte ofrecen un contexto casi perfecto para tu obra. ¿Por qué?

political" at the Museum Ludwig, Cologne, in 2002, Sehgal wrote: "I consider communism and capitalism as two versions of the same model of economy, which only differ in their ideas about distribution. This model would be the transformation of material or –to use another word– the transformation of 'nature' into supply goods in order to decrease supply shortage and to diminish the threats of nature, both of course in order to enhance the quality of life. Both the appearance of excess supply in western societies in the 20th century, as well as of mankind's endangering of the specific disposition of 'nature' in which human life seems possible, question the hegemony of this mode of production, in which the objecthood of visual art is profoundly inclined.")»] (Bishop, 2005)**.

450 «No hago reproducciones fotográficas o fílmicas de mi obra porque existe como situación y, por tanto, sustituirla con algún objeto material como una fotografía o un vídeo no parece una documentación adecuada. Además, mis obras adoptan una forma que existe a través del tiempo–ya que pueden ser mostradas una y otra vez–, por lo que no dependen de ningún tipo de documentación que las sustituya» [«I don't make photographic or filmic reproductions of my work, because it exists as a situation, and therefore substituting it with some material object like a photo or video doesn't seem like an adequate documentation. Also, my works take a form that exists over time –as they can be shown over and over again– so they're not dependent on any kind of documentation to stand in for them»] (Griffin, 2005)**.

451 Según el índice de la guía de Documenta 13 (Christov-Bakargiev, 2012), el trabajo de Sehgal puede consultarse en la página 438, pero, en el interior, la paginación salta de la 437 a la 440.

452 «Tu referencia a este discurso clásico de la cosificación connota una crítica al objeto material como producto, que hay algo inherentemente problemático en que algo se convierta en un producto. Esa no es mi línea de pensamiento. Yo critico el modo de producción inherente a un objeto material, pero no el hecho de que se pueda comprar o vender» [«Your reference to this classical discourse of reification connotes a critique of the material object as product, that there is something inherently problematic about something becoming a product. That's not my line of thinking. I criticize the mode of production inherent to a material object but not the fact that it can be bought or sold»] (Griffin, 2005)**.

TINO SEHGAL: Porque creo que hay un tipo de cultura única sobre cómo pensar sobre las estructuras económicas. Esto es evidente incluso en esta conversación. Ves mi obra y dices, "¿dónde está el producto? ¿Cuándo se cosifica?" Estás queriendo decir que intento hacer algo que no es un producto, que no se puede cosificar, y eso no tiene nada que ver con lo que intento hacer. Creo que en el mismo momento en que uno quiere hacer algo especializado tiene que intercambiar ese algo para poder cubrir sus necesidades básicas, de modo que uno está en el mercado. Objetivamente, quieres estar dentro del mercado. Así que, para mí, todo este discurso de la cosificación no tiene interés. En vez de estar contra el producto, para mí la cuestión es más bien cómo utilizar el mercado para poner en circulación un tipo de producto más sostenible e interesante (Griffin, 2005)**⁴⁵³.

En este sentido, Sehgal siempre ha resaltado el principio de economía que rige su planteamiento, con el que pretende demostrar la posibilidad de realizar aportes significativos con un impacto mínimo en lo referido a la explotación de recursos materiales.

Mi trabajo nace de experimentar conmigo mismo. Como persona en el primer mundo, lo que uno consume tiene mucho peso. ¿Puedo solucionar esto para mí? ¿Hay algo que pueda hacer, que me mantenga interesado sin situarme al margen de la sociedad, y puedo hacerlo sin transformar mucho material? (Lubow, 2010)*⁴⁵⁴

En consecuencia con este razonamiento, la propuesta artística de Sehgal se centra en la transformación de acciones unida a la activación de los espacios artísticos como lugares donde se pueda ejercitar la democracia y efectuar un discurso en futuro perfecto, ese tiempo verbal que se sitúa en el porvenir desde el presente. Dicha transformación de acciones la pone en práctica a través de «situaciones construidas»⁴⁵⁵ mediante las cuales, en ocasiones, interpela a los visitantes-participantes a propósito de temas como el progreso, el éxito o el

453 «TIM GRIFFIN: In our previous conversations, you've said that art fairs offer an almost perfect context for your work. Why? TINO SEHGAL: Because I think there's a kind of monoculture on how to think about economic structures. This is apparent even in our conversation now. You look at my work and say, "Where's the product? When does it get reified?" You're implying that I'm trying to do something that is not a product, that cannot be reified –and that's totally not what I'm trying to do. I think that, at the very moment one wants to do something specialized, one has to exchange that something in order to be able to cover one's basic needs, so one is in the market. Factually, you do want to be inside the market. So for me, this whole discourse of reification isn't interesting. Instead of being against the product, for me the question is rather how to use the market to circulate a different, more sustainable, and more interesting kind of product».

454 «"My work comes out of my experiment with myself," he says. "As a person in the first world, you're quite heavy as a person in what you use up. Can I actually solve this for myself? Can I have something to do, keep myself interested and not be somebody who is situated outside society, and can I do this without transforming lots of material?"» Como curiosidad, Sehgal no viaja en avión ni posee un teléfono móvil.

455 *Supra* 3.1.6: «¿Documentación o presencia? El gran relato de la inmediatez de la experiencia y la mediatez de la representación».

fracaso, la economía de mercado, la tecnología, la crítica o el propio acto de debatir. Esta interacción con el público persigue recuperar el poder de expresión de los individuos –un poder generalmente confiscado a la entrada de los museos. Sin embargo, para Ben Davis (2010), editor asociado de artnet.com, esta voluntad de recuperación del poder o de la libertad del espectador dentro del museo choca con la prohibición de hacer fotografías o realizar vídeos: al decir al espectador lo que tiene que hacer, Sehgal lo somete a un marco de reglas que limitan esa libertad.

Según las necesidades particulares de cada pieza⁴⁵⁶, Sehgal emplea a «intérpretes», actores y bailarines con o sin experiencia –como el personal de los museos o galerías, con los que, de paso, llama la atención sobre personas que normalmente pasan desapercibidas dentro de las instituciones. A estos los recluta a través de talleres y pruebas de selección, aunque a veces también ha involucrado a conocidos suyos. Por esta razón, sus piezas cuentan siempre con un componente teatral y espectacular. En muchos de los gestos a los que Sehgal somete a sus intérpretes, el arte es presentado como un sistema de reglas que todo el mundo obedece con devoción cultural (Bishop, 2005).

En términos generales, las situaciones de Sehgal presentan los siguientes rasgos distintivos:

- a) No tienen principio ni fin: se desarrollan ininterrumpidamente en el horario de apertura de los lugares de exposición, del mismo modo que el resto de los objetos artísticos expuestos permanecen en el mismo sitio durante ese tiempo.
- b) Son envolventes: se despliegan por todo el espacio sin presentar límites definidos o designar un punto de vista único desde el que experimentarlas.
- c) Si bien no existe una partitura escrita y hay un cierto margen de improvisación, las situaciones están coreografiadas y controladas al detalle. Para ello, los intérpretes son sometidos a intensas sesiones de ensayo presenciales en las que se preparan para cualquier eventualidad que pueda surgir durante su desarrollo.
- d) Aunque sean instaladas en diferentes lugares, son específicas: el demostrativo «*this*» –o «*that*»– de los títulos hace referencia al carácter singular de cada situación –*esta* situación acontecida en *este* lugar con *estos* intérpretes y con *este* público.

456 «Las piezas para los coleccionistas privados son interpretadas por el coleccionista, mientras que las de las instituciones públicas están interpretadas por actores pagados (aunque no profesionales)» [«Pieces for private collectors are interpreted by the collector, while those for public institutions are interpreted by paid (though nonprofessional) actors»] (Bishop, 2005)**. Por otra parte, debe tenerse en cuenta que las situaciones son solo una parte de la obra de Sehgal: también ha desarrollado piezas concebidas como esculturas (*Instead of allowing...*, 2000; Kiss, 2002), instalaciones (*Untitled*, 2007, una coreografía para un telón de terciopelo rojo) o ausencias (*That absence*, 2009, que pretende fomentar la preocupación de los visitantes acerca de cuál es la intervención de Sehgal).

- e) Iconofobia y antifetichismo: Sehgal rechaza que sus situaciones deriven en imágenes en favor de la experiencia directa, prescindiendo incluso de cartelas, catálogos o notas de prensa impresas –esto es, cualquier elemento susceptible de ser fetichizado por el sistema artístico, incluyendo las inauguraciones (tan solo se comunican las fechas de inicio de las exposiciones)–: son los intérpretes quienes pronuncian la ficha técnica de la pieza durante su transcurso. No obstante, Sehgal no busca con ello anular la comunicación de sus propuestas:

Una vez hubo una crítica sobre mi obra en tu revista [*Artforum*], en la que la autora se preguntaba si en el propio acto de escribir sobre ella la estaba necesariamente traicionando. Desde mi punto de vista eso no tiene ningún sentido. Como con cualquier otro arte, mi obra quiere comunicar y depende de su recepción. Para mí la cuestión es simplemente el modo en el que se produce tal comunicación –que no altera sustancialmente el carácter de mi trabajo como lo haría una fotografía. (...) el lenguaje está enraizado en un modo referencial, mientras que una imagen documental siempre está en peligro de ser considerada como algo en sí misma, especialmente en el campo del arte visual (Griffin, 2005)**⁴⁵⁷.

- f) Son informes y se basan en el intercambio intersubjetivo, de modo que destacan la importancia del público. Al no producir documentación, lo que se conoce de estas piezas es lo que cuentan quienes las han vivido o han oído o leído acerca de ellas⁴⁵⁸. De este modo, Sehgal evita marcar un sentido oficial o

457 «There once was a review of my work in your magazine in which the writer wondered if, in the very act of writing about my work, she was necessarily betraying it. That's complete nonsense in my view. As with any other art, my work wants to communicate and is dependent on its reception. For me, the issue simply is the way such a communication takes place –that it doesn't substantially alter the character of my work, as a photograph would. (...) language is rooted in a referential mode, while a documentary image is always in danger of being taken as something in itself, especially, of course, in the field of visual art».

458 Similarmente a Guerra, Valcárcel y Wilson, Sehgal deja que sean otras personas quienes generen documentación y contribuyan a la expansión de sus piezas. En esta línea pueden mencionarse: *Space Co-Opted* (2001), una de las «piezas invisibles» de Daniel Knorr, en la cual se apropió de una exposición colectiva homónima «junto con todas las obras expuestas y publicadas como información en una placa en la galería Andrew Kreps. La narración resultante de la información publicada fue pasando de boca en boca. La documentación surgió de los medios de comunicación. La idea básica de esta obra "inmaterial" era que es transportada como información, circulando en el mundo del arte, y por tanto está en constante transformación. La materialización de la obra a través de los medios como un registro de tiempo se convierte en el nivel público de la obra de arte» [«along with all the works exhibited and published as information on a nameplate in the Andrew Kreps Gallery. The narration that resulted from the published information was passed on by word of mouth. The documentation emerged from the media. The basic idea of this "immaterial" work was that are [sic] is transported as information, circulating in the art world and thus constantly transforming. The materialization of the work though the media as a time log becomes the public

único:

La forma de una conversación depende en gran medida de quienes pasan por ella y se convierten así en parte de la pieza. De ahí que la conversación grabada no sea la auténtica representación, porque una gran parte de ella depende de cómo estás en ese espacio, tu ubicación física, a quién miras o qué tipo de energía recibes del otro (Louise Hojer en Vakkalanka, 2011)**⁴⁵⁹.

level of the artwork»] (http://e-cart.ro/ec-6/knorr/uk/g/knorr_uk.html)**; *Not Another Ready Made*, del mismo autor y del mismo año, para la cual dejó vacío el puesto de la galería suiza Serge Ziegler en Art Chicago, logrando con ello que la pieza se materializase en discusiones, en artículos de prensa o, con ocasión de su muestra en la bienal Periferic 5 de Rumanía, en el catálogo y los relatos orales de los vigilantes de sala; *European Influenza* (2005), presentada por Knorr en la 51ª Bienal de Venecia con un planteamiento similar a la anterior (Voinea, 2010); o *Rolling as a Form of Traversing* (2009), una intervención que Irene Izquierdo realizó en Montreal, para la cual comunicó la ubicación y dio unas sencillas indicaciones a unos pocos conocidos, que serían las únicas personas conscientes de su acción:

Queridos amigos: os invito cordialmente a una obra pública que tendrá lugar mañana lunes, 28 de septiembre. Subiré y bajaré la calle desde A hasta B, y viceversa, empezando a las 10:00 a.m. Haced clic en el mapa para ver la localización exacta. Estaré en el lateral de la plaza.

http://maps.google.com/maps?f=d&source=s_d&saddr=Rue+Sainte-Catherine+O&daddr=Rue+Sainte-Catherine+O&hl=en&geocode=FSRitgId_ned-w;FctgtgIdwnad-w&mra=ls&dirflg=w&sll=45.506505,-73.566653&sspn=0.002,0.004812&ie=UTF8&ll=45.506894,-73.566371&spn=0.001081,0.002406&t=h&z=19

Lo que os pido como público consciente es que os comportéis como transeúntes normales, que os sentéis en algún sitio, habléis, esperéis... y miréis. Por favor, no hagáis fotografías o vídeos. En vez de eso, os pido que, por favor, escribáis vuestros pensamientos/preguntas/descripciones sobre la acción como testigos y me las enviéis por correo electrónico o postal. Esta será la única forma de documentación que quedará y la manera que tendré de saber que estabais presentes si no consigo veros. No tenéis que estar presentes durante toda la acción. Una vez terminada empezaré a caminar, sola, y desapareceré. Gracias y disculpas por la poca antelación. Irene.

[Dear friends, I cordially invite you to a public work that will take place tomorrow Monday the 28th of September. I'll be rolling up and down the street from A to B and vice versa, starting at 10 am. Click on the map to see the exact location. I will be on the side of the square.

http://maps.google.com/maps?f=d&source=s_d&saddr=Rue+Sainte-Catherine+O&daddr=Rue+Sainte-Catherine+O&hl=en&geocode=FSRitgId_ned-w;FctgtgIdwnad-w&mra=ls&dirflg=w&sll=45.506505,-73.566653&sspn=0.002,0.004812&ie=UTF8&ll=45.506894,-73.566371&spn=0.001081,0.002406&t=h&z=19

What I ask you, as my aware audience, is to behave like passers-by do, sit somewhere, walk, wait... and watch. Please, do not take photos or video. Instead, I kindly ask you to write down your thoughts/questions/descriptions on the action as witnesses and send them to me either by e-mail or post. This will be the only remaining form of documentation and the way I'll have to know you were present if I do not get to see you. You do not need to be present during the whole action. After the action is

- g) Teatralidad y espectacularidad: las situaciones no se confunden con lo ordinario; tienen que ver con lo inusual.
- h) Con estas piezas, Sehgal replantea las condiciones de exhibición y los formatos expositivos:

Intento utilizar las convenciones existentes y llenarlas con algo más. (...) Como mostró el siglo XX, antes o después entran en juego un montón de convenciones, así que creo que es más interesante operar dentro de ellas que fingir que estamos fuera cuando no lo estamos. Lo que intento decir es que hay un cierto grupo de convenciones relacionadas con una ideología determinada –una celebración de la producción material conectada con una idea de sujeto que se forma a sí mismo a través de lo que produce materialmente– y veremos si puedo llenarlas con otra. Este modelo que hemos tenido durante siglos, ¿aún resulta tan interesante hoy en día? ¿Puedo ir a este lugar donde la celebración de este modelo se ha instalado a sí misma en la sociedad occidental –el museo– y celebrar otra cosa? (Griffin, 2005)**⁴⁶⁰.

La participación de Sehgal en los canales institucionales no se reduce a la muestra de su obra sino que, como se ha señalado, también comprende la compraventa de las piezas. La particularidad del procedimiento en este caso –aunque Ian Wilson también tiene piezas orales que se adquieren de modo similar– es que esta se efectúa de palabra ante notario y varios testigos, sin documentos escritos de ningún tipo⁴⁶¹. Incluso en esta circunstancia es necesaria la presencialidad, ya que antes de sellar el acuerdo con un apretón de manos, se

finished I will start walking, alone, and disappear. Thank you and my apologies for the short notice. Irene]**.

Las respuestas pueden consultarse en su página web, incluida la de una persona que hizo caso omiso de las instrucciones y sacó una fotografía del lugar cuando la acción hubo terminado (https://ireneizquierdo.com/2009/10/16/rolling-as-a-form-of-traversing_montreal-2009/).

459 «The shape of a conversation is largely dependent on those who pass through it. They, therefore, become a part of the piece. The recorded conversation hence is not the true representation, because much of it is dependent on how you are in that space, your physical location, who you look at, what kind of energy you get from the other».

460 «I'm trying to use existing conventions and fill them with something else. (...) As the twentieth century has shown, sooner or later a lot of conventions come back into play, so I think it's more interesting to operate within them rather than pretend we're outside –when we aren't. Then, what I'm trying to say is that there's a certain set of conventions, related to a certain ideology –this ideology being a celebration of material production connected to an idea of a subject that forms itself through what it materially produces– and let's see if I can fill them with another one. Is this model, which we've had for ages, still so interesting today? Can I go into this place where the celebration of this model has installed itself in Western society, the museum, and celebrate something else?».

461 *Supra* 3.1.7: «Oralidad y escritura. Formatos documentales alternativos a la imagen».

realiza una representación privada de la pieza que se va a adquirir y se procede a su descripción oral. A continuación, se fijan cinco condiciones para la compra: la primera, que la instalación de la pieza solo puede hacerla una persona autorizada por Sehgal, a la cual ha instruido o colaborado con ella previamente; la segunda, que los intérpretes de la pieza sean remunerados una cantidad mínima acordada –por ejemplo, en *These associations* el salario era de 9 libras por hora–; la tercera, que la pieza sea mostrada por un mínimo de seis meses para evitar que se la perciba como un acontecimiento teatral en lugar de una exposición de arte – en el caso de *Kiss*, el MoMA se comprometió a exponerla al menos tres semanas cada dos años para evitar que sea olvidada–; la cuarta prohíbe expresamente fotografiar la pieza; y la quinta establece que la reventa debe efectuarse con este mismo contrato oral. De acuerdo con la galería Marian Goodman de Nueva York, el coste de una pieza de Tino Sehgal alcanza cifras de cinco dígitos –en ediciones de cuatro a seis, más una prueba de artista que se reserva para sí mismo, los precios oscilan entre 85.000 y 145.000 dólares cada una (Lubow, 2010).

Con todo, las instituciones suelen elaborar registros internos de estas piezas cuando pasan a formar parte de sus colecciones, acompañados de informes descriptivos redactados por motivos prácticos –como por ejemplo la renovación de la plantilla, ya que es posible que personas que formaron parte de la adquisición de una pieza se trasladen a otras instituciones⁴⁶². Por otra parte, sería ingenuo pensar que no existe ningún rastro de estas transacciones, al menos en forma de extracto bancario. Pero lo significativo del procedimiento de Sehgal es que reduce extremadamente el rastro artístico aun cuando participa plenamente del sistema institucional del arte, llegando incluso a eliminar, a diferencia de Wilson, por ejemplo, un elemento tan connotado como la firma manual del autor sobre documentos oficiales –algo que, no obstante, no supone acabar con la autoría: como expresa Sarah Thornton (2012)*, «Iniciar algo constituye la mayor parte» de esta⁴⁶³.

462 Por ejemplo, João Fernandes participó en la compra de una pieza de Tino Sehgal para la Fundación Serralves mientras era su director. En 2012, fue nombrado subdirector del Museo Reina Sofía, pero la pieza, aunque Fernandes recuerde el procedimiento y las instrucciones para instalarla, continúa perteneciendo legalmente a la Fundación Serralves. Este dato procede de una conversación con Pilar Montero en 2014.

463 «Initiating something is the largest part of authorship».

CONCLUSIONES

En esta tesis se ha buscado responder el interrogante de cuál es la mínima expresión artística posible, o, en otras palabras, hasta qué punto el acontecimiento artístico puede ser reducido sin llegar a su cancelación. A lo largo de este estudio se han identificado algunos límites, que han sentado la base del desarrollo posterior. En primer lugar, tras una aproximación inicial a la cuestión de la nada, así como a diferentes procedimientos que han tenido como resultado una disminución de la presencia tangible y duradera de la obra de arte, se ha llegado a la deducción de que esta, al ser eliminado el objeto final, no puede ser reducida más allá del cuerpo. Este, por lo tanto, en calidad de emisor, de receptor o de canal, según la circunstancia, se sitúa como centro de experiencias y como generador de sentido; también como productor de gestos y actitudes, que son la mínima expresión del motor artístico: la intención. En consecuencia, si se cancela la intencionalidad, se cancela el arte, pues distinguir entre una actitud o un gesto artísticos de los que no lo son supondría una empresa imposible. Por otra parte, al desbrozar las complejidades y ambigüedades terminológicas en lo referido, sobre todo, a la inmaterialidad y a la desmaterialización, se ha conseguido una mayor nitidez en la aproximación conceptual a las cuestiones observadas.

Dicho esto, ¿cómo podría diferenciarse un acontecimiento artístico de uno común o de cualquier otro tipo si la intención no se hace explícita en primera instancia? En este punto es donde entran en juego la comunicación y la documentación, dos elementos que, aunque próximos y a veces entrelazados, es necesario considerar por separado. El segundo de ellos ha ocupado un lugar destacado en esta investigación dado que, si bien documentación y obra de arte no son lo mismo en teoría, existen casos en los que ambas coinciden deliberadamente, es decir, que la documentación se concibe como formalización o resultado final de una idea, como una pieza independiente y no como mera memoria. Según se ha argumentado, la ambigüedad de la documentación, así como la innegable configuración del sistema del arte alrededor del objeto artístico, ha provocado que esta haya llegado a ocupar en muchos casos el lugar vacante dejado por él, cercenando toda pretensión de eludirlo en favor de una experiencia centrada en el instante del acontecimiento. Debido a este carácter de sustituto del objeto, esta tesis ha extendido la búsqueda de la reducción extrema de la expresión artística también a la documentación, centrando la atención en aquellas prácticas que, además de descartar la producción de objetos, prescinden de ella, problematizándola de alguna manera. La negativa a producir documentación, al igual que la evitación de producir objetos, puede ser vista como un paso más allá en pos de la desprofesionalización en un momento en que la documentación es, sin lugar a dudas, un instrumento consolidado de profesionalización del arte. Ahora bien, ¿qué conclusiones pueden extraerse de la ausencia de documentación en estas prácticas en los casos observados?

En primer lugar, dado que se trata de posicionamientos personales o singularidades,

no es posible referirse a la prescindencia de la documentación como una tendencia dentro de los modos de hacer artísticos, aunque sí puede reconocerse una vigencia en el empleo de este recurso, especialmente desde finales de la década de los cincuenta –con aportes que progresivamente estiran más los límites en algún aspecto.

En relación con lo anterior, tampoco puede señalarse un único motivo por el cual la documentación es descartada del proceso artístico en las propuestas analizadas, aunque en algunos casos los pretextos coinciden. Aparte del descuido o del desinterés, notorio, por ejemplo, en los planteamientos de Isidoro Valcárcel Medina, Ria Pacquée o Cesare Pietroiusti, se han identificado razones directamente artísticas o estéticas, como puede apreciarse en casos como los de Yves Klein, Yoko Ono e Ian Wilson; políticas, dentro de las cuales se recogen propuestas relacionadas con la improductividad y la suspensión (Lee Lozano, Gustav Metzger, Laurie Parsons), planteamientos directamente influidos por las circunstancias en las que se desarrollan (János Major, Margarita Azurdia, Josechu Dávila) o posicionamientos a favor de la sostenibilidad (Lee Lozano, Tino Sehgal); por último, en ocasiones la falta de documentación viene determinada por la propia propuesta, ya que puede ocurrir que no sea necesaria debido a la inmediatez que la experiencia requiere (como sucede en los casos de Yoko Ono y Max Neuhaus) o bien que resulte insuficiente para describir de forma adecuada el acontecimiento artístico (Ian Wilson, Tino Sehgal).

Si se pretende borrar la separación entre arte y vida, o difuminarla lo máximo posible al menos, resulta lógico y lícito querer evitar señalar como excepcional lo que no se quiere diferenciar de lo común; como se ha constatado, quienes se conforman con hacer no conceden demasiada importancia al discernimiento de lo artístico. En este sentido, la *iconicidad* de la documentación visual se ha probado contraproducente en aquellas propuestas planteadas con este objetivo. Esto conduce a la siguiente conclusión, que es que existen formas de documentación de naturaleza no visual igual de válidas que las imágenes, incluso cuando la información no queda registrada en soportes duraderos. Por lo tanto, siguiendo la clasificación de Suzanne Briet, puede hablarse de documentos orales o de documentos vivos, que, si bien tienen un alcance más limitado y son evidentemente más inestables, poseen cualidades específicas indudablemente enriquecedoras tanto para la pieza como para las personas que se relacionan con ella, sean conscientes o no de su intencionalidad artística. En consecuencia, estas formas documentales proponen y favorecen modelos posibles de comunidad basados en el intercambio, la negociación y la construcción –de espacio público, de convivencia, de conocimiento encadenado o compartido, de sentido, etcétera. Asimismo, dan cabida a otras formas de espacialidad –en lo referido a los lugares en los que se desarrollan estas prácticas, que no son exclusivamente los designados para el arte– y de temporalidad, en las cuales el tiempo deja de ser una medida de la productividad. Así, el arte no puede ser en ningún caso una actividad de «tiempo libre» –libre de trabajo– sino de tiempo vital. Estas formas de temporalidad se manifiestan, bien en la acción –a través del retardo o la suspensión de la práctica (no su abandono)–, bien en la duración –breve,

efímera–, o bien en la transmisión o recepción de lo hecho.

La transmisión de lo hecho, a propósito, está más relacionada con la comunicación que con la documentación. Mientras que la última es, como se ha demostrado, un elemento prescindible hasta cierto punto –al menos en forma visual y en soporte estable–, negar la comunicación implicaría negar la experiencia del arte, y, por consiguiente, cancelar toda posibilidad de proponer, negociar, intercambiar o transformar. Aquí se sitúa, por lo tanto, otro de los límites identificados en esta investigación, que coincide con la disquisición inicial que se hizo sobre la nada.

Pero, ¿hasta qué punto es la documentación algo prescindible? No puede ignorarse que en todos los casos observados se ha terminado generando algún tipo de rastro documental más tarde o más temprano como resultado de investigaciones, críticas, reseñas o relatos de testigos o de los propios artistas. De esto se deduce que es inevitable que se produzca algún tipo de documentación –visual o no visual, estable o fugaz. Sin embargo, lo que este estudio ha puesto de relieve es que los artistas pueden influir en la manera y el momento en que esto suceda, por ejemplo, retardándolo o dejando esa tarea y esa decisión para otras personas; aceptando esa inevitabilidad, pero resistiendo las inercias con el objetivo de impedir que cesen el movimiento, el debate, la comunicación o, en definitiva, la vida –los límites– de la obra y su potencial efecto transformador de las subjetividades. En consecuencia, la negativa a producir documentación –a producir cosas que puedan convertirse en propiedad privada, en definitiva– es un posicionamiento a la vez personal y estético, y, aunque no siempre va ligada a un proceso de reducción, cuando lo hace supone una radicalización aún mayor de este. En este sentido, la expresión «sin documentación» no significa que este componente no exista o desaparezca por completo, sino, más propiamente, que los artistas no están implicados en su producción de manera directa.

En suma, esta tesis ha señalado a la documentación –especialmente en sus vertientes visuales y fijas– como problemática y contingente en la búsqueda de la mínima expresión del acontecimiento artístico, situándose a contracorriente de la actual tendencia expansiva de los procedimientos de producción y gestión de archivos, así como de los mecanismos hegemónicos de legitimación de lo artístico. Desde esta óptica, la eliminación de la documentación no solo es vista como una forma de lograr una mayor apertura y autonomía de la obra, sino también como un paso necesario para alcanzar una reducción extrema de la expresión artística en términos de definición y de estabilidad, pero no de intensidad ni de efectividad.

Por último, cabe hacer algunas consideraciones a propósito de la relación entre las prácticas sin objeto y sin documentación y las circunstancias que las atraviesan. Una de las hipótesis iniciales apuntaba a la posibilidad de que dichas prácticas estuvieran motivadas en parte por determinados procesos de cambio en las estructuras sociales y políticas en Occidente: crisis de valores, crisis del capitalismo, crisis de representación, reivindicaciones civiles en contra de las guerras, a favor de la diversidad, de la igualdad, de la sostenibilidad,

etcétera. Esta conjetura tomaba como base un supuesto paralelismo entre, por un lado, el momento de auge del conceptualismo en la década de los sesenta y, por otro, el que a partir de los años noventa dio lugar a las denominadas estéticas del acontecimiento–, ambos marcados por un malestar en las realidades culturales, políticas, económicas y sociales, y por el interés en experimentar con modos de hacer alternativos a los convencionales. Aunque es cierto que ambos momentos presentan grandes coincidencias, extensibles incluso a la situación actual, no puede afirmarse que estas circunstancias hayan sido determinantes en la decisión de desvincularse de la documentación en todos los casos analizados; no obstante, ello no quiere decir que estas manifestaciones artísticas no se hayan visto influidas por sus respectivos contextos, ya que es evidente que muchas de las preocupaciones mencionadas se encuentran presentes en ellas.

Con esta investigación se ha particularizado en asuntos que, a pesar de ser centrales para el desarrollo del arte desde las primeras décadas del siglo XX, no han recibido una atención suficiente y específica en las aproximaciones teóricas e institucionales, especialmente en lo referido a la cuestión del abandono de la documentación, algo que habitualmente se percibe más como un problema a subsanar que como una situación que requiere ser repensada con vistas a encontrar otras formas de relación con modos de hacer que, aunque singulares, no son marginales ni menos efectivos que aquellos cuya formalización se concreta en objetos y resultados tangibles. La aplicación práctica de los asuntos abordados en esta tesis no ha hecho sino constatar los datos aquí recogidos, confirmando la pertinencia de un estudio como este, el cual, con un espíritu próximo al de los planteamientos reunidos en él, ha sido realizado con el objetivo de contribuir al debate sobre estas cuestiones y a su mejor ubicación dentro de las diversas aproximaciones a las prácticas artísticas contemporáneas.

*

Esta tesis, como parte de un proceso de búsqueda más amplio, ha sido transformadora en múltiples aspectos. En primer lugar, mi planteamiento artístico se ha visto indudablemente reforzado, y en la actualidad contempla nuevos enfoques basados en la oralidad y la gestualidad para continuar explorando las diferentes cuestiones tratadas. Uno de los ámbitos desde el que acometer aproximaciones prospectivas en esta línea puede ser el de la organización de exposiciones, el cual, considero, presenta numerosas posibilidades plásticas en relación con el objeto de estudio y con los intereses que he desarrollado en mi actividad artística en general, ya que serviría para comprobar cómo estas prácticas se relacionan efectivamente con las instituciones, y para tratar más en profundidad con los problemas y retos internos a los que ambas deben enfrentarse.

Asimismo, he constatado que la combinación y la comunicación de los enfoques teórico y práctico como procedimientos de investigación es un instrumento de gran eficacia

para mis procesos personales, de modo que continuaré fomentando esta vía de conocimiento en proyectos futuros.

En tercer lugar, dado que esta tesis dista de ser conclusiva, está abierta a sucesivas ampliaciones con nuevos casos que complementen y extiendan los puntos de vista aquí recogidos, los cuales podrían desarrollarse en forma de publicaciones o en proyectos expositivos, según se ha señalado.

Por otra parte, en vista de que el hacer –la actividad, el movimiento– es la excusa y el objetivo constante de planteamientos como los analizados en este estudio, considero clave que estos continúen sucediendo y circulando también fuera de los marcos académicos. Por ello, en adelante me esforzaré por impulsar modos abiertos de transmisión, debate y ensayo práctico que conlleven un intercambio interpersonal, como ocurre en el formato de taller o en la conversación informal en contextos como bares, bosques, cocinas, bancos en la calle, sofás o autobuses. Dichos modos, no obstante, no son incompatibles con la universidad, que, en su planteamiento fundamental como lugar de producción, discusión y transmisión del conocimiento, también es un entorno teóricamente idóneo para desempeñar estas actividades e investigaciones. En ese sentido, es imprescindible reactivar y reivindicar este espacio, al igual que los museos y las plazas.

Tras esta tesis, en definitiva, se presentan innumerables posibilidades de continuación. La consecuencia más inmediata de la culminación de esta etapa es el regreso al estado de contingencia, de indeterminación y de impredecibilidad que precede y sucede a estas fases, una condición en la que, con todo, he llegado a encontrar cierto solaz.

BIBLIOGRAFÍA POR CAPÍTULOS

CAPÍTULO 1

CITADA

- ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (eds.). 1999. *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge, Massachusetts; London: The MIT Press.
- AVS. Vacuum Science & Technology Timeline: 1500-2007. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.avs.org/About/History/Vacuum-Science-and-Technology-Timeline>.
- BACHELARD, Gaston. 1953. Ed. cast. 1976. *El materialismo racional*. Buenos Aires: Paidós.
- BARAD, Karen. 2012. *What Is the Measure of Nothingness?: Infinity, Virtuality, Justice / Was ist das Maß des Nichts: Unendlichkeit, Virtualität, Gerechtigkeit*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- BARTHES, Roland. 1953. El grado cero de la escritura. Reproducido en: BARTHES, Roland. Ed. cast. 2005. *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Madrid: Siglo XXI.
- BÉRUT, Antoine; et al. 2012. Experimental Verification of Landauer's Principle Linking Information and Thermodynamics. *Nature*, 483, pp. 187-189.
- BISHOP, Claire. 2005. No Pictures, Please: The Art of Tino Sehgal. *Artforum International*, 43(9), pp. 215-217.
- BUENO, Gustavo. 1990. *Materia*. Oviedo: Pentalfa.
- BURNHAM, Jack. 1968. Systems Esthetics. *Artforum*, 7(1), pp. 30-35.
- _____. 1969. Real Time Systems. *Artforum*, 8(1), pp. 49-55.
- _____. 1970. *Software. Information Technology: Its New Meaning for Art* [catálogo exposición]. Nueva York: Jewish Museum.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. 2011. Notions of Intangible Cultural Heritage: Towards a UNESCO Working Definition. *Meetings on Intangible Cultural Heritage (Co-)Organized by UNESCO*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/05357-EN.pdf>.
- CELEDÓN, Gustavo. 2010. Badiou y Derrida en los bordes del acontecimiento. *Observaciones Filosóficas*, 11. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.observacionesfilosoficas.net/badiouyderrida.html#2>.
- CLOSE, Frank. 2011. *Nothing: A Very Short Introduction*. Nueva York: Oxford University Press.
- DAVILA, Thierry. 2010. *De l'inframince: brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*. Paris: Éditions du Regard.
- DAVIS, Ben. 2010. Photos for Tino. *Artnet*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.artnet.com/magazineus/reviews/davis/tino-sehgal1-7-10.asp>.
- DINA, Ibrahim. 2012. Immaterial Art. *Contemporary Practices. Visual Arts from the Middle East*, 10, pp. 62-65. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en:

<http://www.contemporarypractices.net/essaysv10.html>.

DUNAWAY, David K. 1984. The World's Non-Physical Heritage. *Meetings on Intangible Cultural Heritage (Co-)Organized by UNESCO*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0006/000609/060950eb.pdf>.

FLUDD, Robert. 1617. *Utriusque Cosmi, Maioris scilicet et Minoris, metaphysica, physica, atque technica Historia*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible digitalizado en: <https://archive.org/details/utrusquecosmima02flud>.

GARCIMARTÍN, Ángel. 5 diciembre 2016. Tesis doctoral [mensaje de correo electrónico].

GOODMAN, Nelson. 1978. Ed. cast. 2013. *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Antonio Machado Libros.

GRAMMATIKOPOULOU, Christina. 2012. Shades of the Immaterial: Different Approaches to the Non-Object. *Interartive*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://interartive.org/2012/02/shades-of-the-immaterial/>.

GUTMAN, Miguel. 2011. La creación del universo en el Rig Veda. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: http://www.elportaldelaindia.com/El_Portal_de_la_India_Antigua/Rigveda_I.html.

HUI, Yuk, y BROECKMANN, Andreas (eds.). 2015. *30 Years after Les Immatériaux: Art, Science and Theory*. Luneburgo, Alemania: Meson Press.

INSTITUTO DEL PATRIMONIO CULTURAL DE ESPAÑA (IPCE). Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Gobierno de España. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://ipce.mcu.es/>.

KARSHAN, Donald. 1970. *Conceptual Art and Conceptual Aspects* [catálogo exposición]. Nueva York: New York Cultural Center.

KRAUSS, Rosalind. 1979. La escultura en el campo expandido. Reproducido en: KRAUSS, Rosalind. 1984. Ed. cast. 2006. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, pp. 289-303.

KRYSA, Joasia. 2006. Curating Immateriality: The Work of the Curator in the Age of Network Systems. En: KRYSA, Joasia (ed.). *Curating Immateriality*. Londres: Autonomedia, pp. 7-25.

LAZZARATO, Maurizio. 1996. Immaterial Labor. En: VIRNO, Paolo; HARDT, Michael (eds.). *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*. Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press, pp. 133-147.

LILLEMÖSE, Jacob. 2006. Conceptual Transformations of Art: From Dematerialisation of the Object to Immateriality in Networks. En: KRYSA, Joasia (ed.). *Curating Immateriality*. Londres: Autonomedia, pp. 117-139.

LIPPARD, Lucy R. 1973. Ed. cast. 2004. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal.

LIPPARD, Lucy R.; CHANDLER, John. 1968. The Dematerialization of Art. *Art International*, 12(2), pp. 31-36.

LYOTARD, Jean-François. 1984. After Six Months of Work... Reproducido en: HUI, Yuk, y BROECKMANN, Andreas (eds.). 2015. *30 Years after Les Immatériaux: Art, Science and Theory*.

- Luneburgo, Alemania: Meson Press. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://meson.press/wp-content/uploads/2015/03/9783957960313-30-Years-Les-Immatériaux.pdf>.
- LYOTARD, Jean-François; CHAPUT, Thierry. 1985. *Les Immatériaux* [catálogo exposición]. París: Centre Georges Pompidou. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: https://monoskop.org/Les_Immat%C3%A9riaux.
- MCEVILLEY, Thomas. 1994. Yves Klein, conquistador del vacío. *Z3U: Revista d'Arquitectura*, 2, pp. 10-57.
- MIDGETTE, Anne. 2007. You Can't Hold It, But You Can Own It. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2007/11/25/arts/design/25midg.html?ref=annemidgette&r=0>.
- MILLOT, Catherine. 1983. Ed. cast. 1984. *Exsexo: Ensayo sobre el transexualismo*. Barcelona: Paradiso.
- PAUL, Christiane. 2015. From Immateriality to Neomateriality: Art and the Conditions of Digital Materiality. *21st International Symposium on Electronic Art*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: http://isea2015.org/proceeding/submissions/ISEA2015_submission_154.pdf.
- _____. 2007. The Myth of Immateriality: Presenting and Preserving New Media. En: GRAU, Oliver (ed.). *MediaArtHistories*. Cambridge; Londres: The MIT Press, pp. 251-274.
- QUARANTA, Domenico. 2009. ¡No es inmaterial, estúpido! La insoportable materialidad de lo digital. *Artecontexto*, 22, pp. 34-41.
- RAJCHMAN, John. 2009. Les Immatériaux or How to Construct the History of Exhibitions. *Tate Papers*, 12. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/les-immatériaux-or-how-to-construct-the-history-of-exhibitions>.
- REEVES, Hubert. 2011. *La historia más bella del mundo. Los secretos de nuestros orígenes*. Barcelona: Anagrama.
- REINHARDT, Ad. 1953. Twelve Rules for a New Academy. *Art News*, 56(3), 1957, pp. 37-8. Reproducido en: ROSE, Barbara (ed.). 1975. *Art-as-Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*. Nueva York: Viking, pp. 203-7.
- SEITEL, Peter. 2001. Safeguarding Traditional Cultures: A Global Assessment. *Meetings on Intangible Cultural Heritage (Co-)Organized by UNESCO*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001323/132327m.pdf>.
- _____. 2002. Defining the Scope of the Term Intangible Cultural Heritage. *Meetings on Intangible Cultural Heritage (Co-)Organized by UNESCO*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: www.unesco.org/culture/ich/doc/src/04591-EN.doc.
- SERPENTINE GALLERIES. 2006. Reiner Ruthenbeck. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/reiner-ruthenbeck>.
- SIMONINI, Ross. 2011. Eccentric's Corner: Immaterial Guy. *Psychology Today*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.psychologytoday.com/articles/201108/eccentric-corner-immaterial-guy>.
- STIEGLER, Bernard. 2008. *Économie de l'hypermatériel et psychopouvoir*. París: Mille et une nuits.

Extractos reproducidos en: KINSLEY, Sam. 2012. Stiegler on 'Immateriality' and 'Virtual Spaces'. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en:

<http://www.samkinsley.com/2013/08/12/stiegler-on-immateriality-and-virtual-spaces/>.

UNESCO. 1985. Final Report: Meeting of Experts to Draw Up a Future Programme Concerning the Non-Physical Heritage. *Meetings on Intangible Cultural Heritage (Co-)Organized by UNESCO*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en:

<http://unesdoc.unesco.org/images/0006/000649/064992eb.pdf>.

_____. 1987a. Consideration of the Problems Raised by the Need to Inventory, Collect and Study the Non-Physical Heritage. *Meetings on Intangible Cultural Heritage (Co-)Organized by UNESCO*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en:

<http://unesdoc.unesco.org/images/0008/000829/082903eb.pdf>.

_____. 1987b. Towards the Development of a Typology for the Non-Physical Heritage. *Meetings on Intangible Cultural Heritage (Co-)Organized by UNESCO*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0007/000755/075510eb.pdf>.

_____. 1988. Final Report: Meeting of the Working Group for the Preparation of a Plan of Action for Safeguarding the Non-Physical Heritage. Paris, 1987. *Meetings on Intangible Cultural Heritage (Co-)Organized by UNESCO*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en:

<http://unesdoc.unesco.org/images/0008/000818/081885mb.pdf>.

_____. 1993. International Consultation on New Perspectives for Unesco's Programme: The Intangible Cultural Heritage. *Meetings on Intangible Cultural Heritage (Co-)Organized by UNESCO*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en:

<http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001432/143226eo.pdf>.

_____. 2001a. Final Report: International Round Table on 'Intangible Cultural Heritage – Working Definitions' 14 – 17 March, Turin, Italy. *Meetings on Intangible Cultural Heritage (Co-)Organized by UNESCO*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en:

<http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00077-EN.pdf>.

_____. 2001b. International Round Table 'Intangible Cultural Heritage' – Working definitions. *Meetings on Intangible Cultural Heritage (Co-)Organized by UNESCO*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/05299.pdf>.

_____. 2001c. International Round Table 'Intangible Cultural Heritage' – Working Definitions. *Meetings on Intangible Cultural Heritage (Co-)Organized by UNESCO*. Disponible en: <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/05359-EN.pdf>.

_____. 2003a. Working Towards the 2003 Convention. *Meetings on Intangible Cultural Heritage (Co-)Organized by UNESCO*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en:

<http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/01854-ES.pdf>.

WÓJCIK, Anna. 2014. The Politics of Art: An Interview with Jacques Rancière. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.versobooks.com/blogs/2320-the-politics-of-art-an-interview-with-jacques-ranciere>.

CONSULTADA

ARNALDO, Javier. 2000. *Yves Klein*. Hondarribia, Guipúzcoa: Nerea.

- BLISTÈNE, Bernard. 1985. Les Immatériaux: A Conversation with Jean-François Lyotard and Bernard Blistène. *Flash Art*, 121, pp. 32-39. Reproducido en: MCDOWELL, Tara. 2014. Les Immatériaux: A Conversation with Jean-François Lyotard and Bernard Blistène. *Art Agenda*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.art-agenda.com/reviews/les-immatériaux-a-conversation-with-jean-francois-lyotard-and-bernard-blistene/>.
- CHAVARRÍA, Javier. 2002. *Artistas de lo inmaterial*. Hondarribia, Guipúzcoa: Nerea.
- CORREA LUCERO, Horacio; GONZÁLEZ, Julio. 2013. Análisis crítico del devenir del concepto de trabajo inmaterial: una revisión del concepto en el pensamiento de Negri, Lazzarato y Hardt. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://e-tcs.org/wp-content/uploads/2013/07/Correa-H.-y-Gonz%C3%A1lez-J.-An%C3%A1lisis-cr%C3%ADtico-del-devenir-del-concepto-de-trabajo-inmaterial.pdf>.
- HUI, Yuk. 2012. What is a Digital Object?. *Metaphilosophy*, 43(4), pp. 380-395.
- INFORMATION AS MATERIAL (comp.). 2015. *Nothing: A User's Manual*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.informationasmaterial.org/portfolio/nothing-a-users-manual/>.
- LÓPEZ CARRASCO, Carlos. 2015. La materialidad del «trabajo inmaterial»: algunas claves para una aproximación alternativa al trabajo en el capitalismo tardío. *Revista Catalana de Sociologia*, 30, pp. 5-18.
- PUNSET, Eduard (dir.). 2012. *Redes* [programa de televisión], 132. RTVE; Grupo Punset Producciones. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/redes/redes-existe-nada/1576774/>.
- TOURS, Fridegiso de. 2012. *La nada y las tinieblas*. Segovia: La uña rota.

CAPÍTULO 2

CITADA

- BARTHES, Roland. 2004. *Lo neutro: notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- BERCIANO, Modesto. 2002. *Ereignis*: la clave del pensamiento de Heidegger. *Thémata. Revista de filosofía*, 28.
- CABANNE, Pierre. 1967. Ed. cast. 1984. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Anagrama.
- CARRIÓN, Ulises. 1987. *T.V. Tonight Video* [vídeo]. Ámsterdam.
- CELEDÓN, Gustavo. 2010. Badiou y Derrida en los bordes del acontecimiento. *Observaciones Filosóficas*, 11. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.observacionesfilosoficas.net/badiouyderrida.html#2>.
- DAVILA, Thierry. 2010. *De l'inframince: brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*. Paris: Éditions du Regard.
- DEBORD, Guy. 1967. Ed. cast. 1999. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.

- DELEUZE, Gilles. 1988. Ed. cast. 1989. *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona: Paidós.
- _____. 1990. Ed. cast. 1996. *Conversaciones 1972-1990*. Valencia: Pre-textos.
- DERRIDA, Jacques. 1972. Ed. cast. 1994. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- DUCHAMP, Marcel. 1989. *Notas*. Madrid: Tecnos.
- GADAMER, Hans-Georg. 1998. *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos.
- GIDE, André. 1924. *Incidences*. París: Gallimard.
- GONZÁLEZ, Antonio. 2004. Ereignis y actualidad. En: GRACIA, Diego (ed.). *Desde Zubiri*. Granada: Comares, pp. 102-193.
- GREENBERG, Clement. 1960. La pintura moderna. Reproducido en: GREENBERG, Clement. Ed. cast. 2006. *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Siruela.
- GUERRA, Luis. 2014. Anarchistory of Action (a Heresy in Action). [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: https://www.academia.edu/8157584/Anarchistory_of_Action_a_heresy_in_action.
- _____. 2016. *Seminario de la inexistencia del arte*. Barcelona. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: http://media.wix.com/ugd/9bb6c5_9df2a8f98cdd4a569abb37e200aa83ea.pdf.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. 2006. *Pensamiento hispanoamericano*. México, D.F.: UNAM.
- HEIDEGGER, Martin. 1957. Ed. cast. 2013. *Identidad y diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- JOUFFRET, Esprit. 1903. *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions et introduction à la géométrie à n dimensions*. París: Gauthier-Villars.
- KAPROW, Allan; KELLEY, Jeff (ed.). 1993. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Londres: University of California Press.
- LAFARGUE, Paul. 1880. Ed. cast. 2011. *El derecho a la pereza*. Madrid: Maia ediciones.
- LEHRER-GRAIWER, Sarah. 2014. *Lee Lozano: Dropout Piece*. Londres: Afterall.
- MALÉVICH, Kazimir. 1921. Ed. cast. 2006. *La pereza como verdad inalienable del hombre*. Vigo: Maldoror.
- MELVILLE, Herman. 1853. Bartleby el escribiente. Reproducido en: MELVILLE, Herman. Ed. cast. 2001. *Preferiría no hacerlo*. Valencia: Pre-textos.
- MILLER, Arthur I. 2001. *Einstein, Picasso: Space, Time, and the Beauty That Causes Havoc*. Nueva York: Basic Books.
- _____. 2012. Henri Poincaré: The Unlikely Link Between Einstein and Picasso. *The Guardian*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <https://www.theguardian.com/science/blog/2012/jul/17/henri-poincare-einstein-picasso>.
- NAVARRO MONEDERO, Luis (ed.). 2001. *Potlatch. Internacional Letrista, 1954-1959*. Madrid: Literatura Gris.
- ORDÓÑEZ DÍAZ, Leonardo. 2011. Arte y acontecimiento. Una aproximación a la estética deleuziana. *Revista Latinoamericana de Filosofía*, 37(1), pp. 127-152.
- PEREC, Georges. 1989. Ed. cast. 2008. *Lo infraordinario*. Madrid: Impedimenta.

- PICAZO, Glòria; RIBALTA, Jorge (eds.). 2003. *Indiferencia y singularidad: la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- RIKA MANIATES, Maria. 1979. *Mannerism in Italian Music and Culture, 1530-1630*. Manchester: Manchester University Press.
- SCOTT, James C. 1990. *Domination and the Arts of Resistance*. Londres: Yale University Press.
- SONTAG, Deborah. 2009. A Caged Man Breaks Out at Last. *The New York Times*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2009/03/01/arts/design/01sont.html>.
- STILINOVIĆ, Mladen. 1993. The Praise of Laziness. Reproducido en: *Moscow Art Magazine*, 1998, pp. 25-26. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.guelman.ru/xz/english/XX22/X2207.HTM>.
- TORREGO, Esperanza (ed.); PLINIO SEGUNDO, Cayo. 1988. *Textos de historia del arte*. Madrid: Visor.
- WALL, Jeff. 1995. «Señales de indiferencia»: aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual. Reproducido en: PICAZO, Glòria; RIBALTA, Jorge (eds.). 2003. *Indiferencia y singularidad: la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 213-249.
- ŽIŽEK, Slavoj. 2014. *Philosophy in Transit*. Londres: Penguin Books.

CONSULTADA

- ADORNO, Theodor W. 1970. Ed. cast. 1992. *Teoría estética*. Madrid: Taurus.
- ALVANSON, Kristen. 2007. The Art of Nothing: Immateriality and Intangible Art. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: http://www.kristenaltanson.com/new/pdf/Art_of_Nothing.pdf.
- BADIOU, Alain. 1988. Ed. cast. 2007. *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial.
- BLACK, Bob. 2013. *La abolición del trabajo*. Logroño: Pepitas de Calabaza.
- CONNOR, Steven. 2008. Next-to-Nothing. *Tate Etc.*, 12, pp. 82-93. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/next-nothing>.
- FLYNT, Henry. 1961. Concept Art. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.henryflynt.org/aesthetics/conart.html>.
- GALLOWAY, Alexander. 2011. Are Some Things Unrepresentable? *Theory, Culture & Society*, 28(7-8), pp. 85-102.
- GUERRA, Luis. 2012. Window Blow Out (1976). Acontecimiento, corte, substracción y profanación. *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, 1(1), pp. 121-139. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://revistes.ub.edu/index.php/REGAC/article/view/5510>.
- _____. 2015. Del acaecimiento de formación: cuatro estudios para lo que no existe. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: http://media.wix.com/ugd/9bb6c5_ac5c4be577ae432185627b38fb047e05.pdf.
- GUERRERO LOBO, José Francisco. 2007. Fragilidad e infraleve: Michel Foucault y Marcel Duchamp. *Revista de Arte y Estética Contemporánea*, 11, pp. 63-71.

- HANDKE, Peter. 1989. Ed. cast. 1990. Ensayo sobre el cansancio. Madrid: Alianza.
- HIGHSMITH, Patricia. 1979. The Man Who Wrote Books in His Head. *Slowly Slowly in The Wind*. Londres: William Heinemann.
- HONTORIA, Javier. 2013. El fantasma de Philippe Parreno. *El Cultural*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/El-fantasma-de-Philippe-Parreno/33543>.
- JOUANNAIS, Jean-Yves. 1997. Ed. cast. 2014. *Artistas sin obra*. Barcelona: Acanalado.
- LÉVEQUE, Jean-Claude. 2011. El concepto de «acontecimiento» en Heidegger, Vattimo y Badiou. *Azafea: Revista de Filosofía*, 13, pp. 69-91.
- NOORTMANN, Raoul. 2012. *Art-Language: A Reaction to the Dematerialization of Art* [tesis fin de máster]. Universidad de Utrecht.
- SANOUILLET, Michel; PETERSON, Elmer (eds.). 1975. *The Essential Writings of Marcel Duchamp*. Londres: Thames and Hudson.
- SCHUSTER, Aaron. 2011. The Man Who Made Artworks in His Head. *Metropolis M*, 1. [Consulta 3 marzo 2011]. Disponible en: <http://www.metropolism.com/magazine/2011-no1/the-man-who-made-artworks-in-his/english>.
- SZEEMANN, Harald. 1969. *Live in Your Head: When Attitudes Become Form* [catálogo exposición]. Berna: Kunsthalle Berne.
- TORO, Mandy. 2007. La desmaterialización del objeto artístico. *SituArte: Revista Arbitrada de la Facultad de Arte de la Universidad de Zulia*, 2, pp. 7-11. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://produccioncientificaluz.org/index.php/situarte/article/view/15934>.
- VIDOKLE, Anton. 2011. Art Without Work. *E-flux Journal*, 29, pp. 1-9. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.e-flux.com/journal/29/68096/art-without-work/>.
- VILA-MATAS, Enrique. 2000. *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama.

CAPÍTULO 3

CITADA

- Beuys Show Can Go On. *The Art Newspaper*, 2013. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://en.arttron.net/news/news.php?newid=471987>.
- Joseph Kosuth and Felix Gonzalez-Torres: A Conversation. 1993. Reproducido en: Andrea Rosen Gallery. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.andrearosengallery.com/exhibitions/felix-gonzalez-torres-and-joseph-kosuth>.
- TDR *The Drama Review*, 28(3), 1984.
- ALBARRÁN DIEGO, Juan. 2012. *Del fotoconceptualismo al fototableau. Fotografía, performance y escenificación en España (1970-2000)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- _____. 2015. 18 imágenes / 18 historias. *Fakta. Teoría del Arte y Crítica Cultural*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <https://revistafakta.files.wordpress.com/2015/02/juan->

[albarracc81n-valcacc81rcel-fakta-febrero-2015.pdf](#).

ALBERRO, Alexander; NORVELL, Patricia (eds.). 2001. *Recording Conceptual Art*. Berkeley, Los Ángeles; Londres: University of California Press.

ALLEN, Jennifer. 2010. A Legal End to Exhibiting Photographs of a Beuys Performance. *Artforum International News Digest*, 4 de octubre. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <https://www.artforum.com/news/id=26548>.

ÁLVAREZ-FERNÁNDEZ, Miguel; DELTELL, Luis (dirs.). 2015. *No escribiré arte con mayúscula* [documental]. España.

ANTÓN, Jacinto. 2007. Foan Fontcuberta: El engaño hecho arte. *El País*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: http://elpais.com/diario/2007/02/11/eps/1171178146_850215.html.

ARGELANDER, Ronald. 1974. Photo-Documentation (and an Interview with Peter Moore). *The Drama Review*, 18(3), pp. 51-58.

ARTAUD, Antonin. 1938. Ed. cast. 2001. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.

ARTFORUM. 2013. *Artforum International News Digest*, 29 de mayo. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <https://www.artforum.com/news/id=41194>.

AUSLANDER, Philip. 1999. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Londres; Nueva York: Routledge.

_____. 2006. The Performativity of Performance Documentation. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 84, pp. 1-10.

_____. 2010. Pictures of an Exhibition. En: GYGAX, Raphael; MUNDER, Heike (eds.). *Between Zones: On the Representation of the Performative and the Notation of Movement*. Zúrich: JRP|Ringier, pp. 269-277.

_____. 2014. Surrogate Performances: Performance Documentation and the New York Avant-garde, ca. 1964-74. *On Performativity*, 2014, 1. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.walkerart.org/collections/publications/performativity/surrogate-performances/>.

AUSTER, Paul. 2005. Huesos Dadá. En: BALL, Hugo. *La huida del tiempo*. Barcelona: Acantilado, pp. 7-16.

AUSTIN, John L. 1962. Ed. cast. 2004. *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*. Barcelona: Paidós.

BAENA, Fernando. 2013. *Arte de acción en España. Análisis y tipologías (1991-2011)* [tesis doctoral]. Universidad de Granada.

BARTHES, Roland. 1980. Ed. cast. 1990. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.

BEERKENS, Lydia; et al. 2011. *The Artist Interview. For Conservation and Preservation of Contemporary Art. Guidelines and Practice*. Heijningen, Países Bajos: Jap Sam Books.

BENJAMIN, Walter. 1936. El narrador. Reproducido en: BENJAMIN, Walter. 1972. Ed. cast. 1991. *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus, pp. 111-134.

BIRRINGER, Johannes. 2011. Dancing in the Museum. *PAJ: A Journal on Performance and Art*, 33(3), pp. 43-52.

BISHOP, Claire. 2004. Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, 110, pp. 51-79.

_____. 2005. No Pictures, Please: The Art of Tino Sehgal. *Artforum International*, 43(9), pp. 215-217.

_____. 2012. Delegated Performance: Outsourcing Authenticity. *October*, 140, pp. 91-112.

_____. 2014. The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA and Whitney. *Dance Research Journal*, 46(3), pp. 63-76.

BLASCO, Selina (ed.). 2013. *Investigación artística y universidad: materiales para un debate*. Madrid: Ediciones Asimétricas. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: http://eprints.ucm.es/27107/1/InvestigacionartisticaUniversidad_VVAA.pdf

BOURRIAUD, Nicolas. 1998. Ed. cast. 2008. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

BRIET, Suzanne. 1951. Ed. ingl. 2006. What is Documentation? En: DAY, Ronald E.; MARTINET, Laurent (eds.). *What is Documentation? English Translation of the Classic French Text*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, pp. 9-46.

BROWN, Lee B. 2005. Phonography. En: BROWN, Lee B.; GOLDBLATT, David (eds.). *Aesthetics: A Reader in Philosophy of the Arts*. Upper Saddle River, Nueva Jersey: Pearson-Prentice Hal.

BUCHLOH, Benjamin. 1998. Warburg's Paragon? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe. *Deep Storage. Collecting, Storing, and Archiving in Art*. Nueva York; Seattle: P.S.1 Contemporary Art Center; Henry Art Gallery, pp. 50-59.

BUSH, Kate. 1996. Small Talk: Joseph Grigely. *Frieze*, 27. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <https://frieze.com/article/small-talk>.

BUSKIRK, Martha. 2005. *The Contingent Object of Contemporary Art*. Boston: The MIT Press.

CABELLO/CARCELLER. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://cabellocarceller.info>.

CARERI, Francesco. 2002. *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.

CARRIÓN, Ulises. 2014. *Lilia Prado superestrella (y otros chismes)*. México D. F.: Tumbona Ediciones.

CELIS, Bárbara. 2013. El artista que nunca vendió una obra. *El Confidencial*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: http://www.elconfidencial.com/cultura/2013-10-14/el-artista-que-nunca-vendio-una-obra_40752/.

CHEVRIER, Jean-François. 2007. *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona: Gustavo Gili.

CLAUSEN, Barbara (ed.). 2007. *After the Act. The (Re)Presentation of Performance Art*. Viena: Museum Moderner Kunst.

COLLINS, James. 1971. *Revision and Prescription* [monografía]. Colección MACBA.

CRIMP, Douglas. 1979. Pictures. *October*, 8, pp. 75-88.

_____. 1980. The Photographic Activity of Postmodernism. *October*, 15, pp. 91-101.

DAVILA, Thierry. 2010. *De l'inframince: brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*. Paris: Éditions du Regard.

DEBORD, Guy. 1957. Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional. En: NAVARRO

- MONEDERO, Luis (ed.). 2001. *Potlatch. Internacional letrista (1954-1959)*. Madrid: Literatura Gris, 2001., pp. 141-157.
- DEPOCAS, Alain; IPPOLITO, Jon; JONES, Caitlin (eds.). 2003. *Permanence Through Change: The Variable Media Approach*. Nueva York; Montreal: Guggenheim Museum Publications; The Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology.
- DERRIDA, Jacques. 1972. Ed. cast. 1994. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- _____. 1995. Ed. cast. 1997. *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- DÍAZ DE QUIJANO, Fernando. 2016. Cervantes estudiante, soldado y cautivo: el hombre detrás del mito. *El Cultural*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.elcultural.com/noticias/letras/Cervantes-estudiante-soldado-y-cautivo-el-hombre-detras-del-mito/8922>.
- DIXON, Steve. 2007. Liveness. *Digital Performance. A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art and Installation*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- DREYFUS, Charles. 1989. *Happening & Fluxus*. París: Galerie 1900-2000.
- EDITOR MIKE. 2016. An Imagined Museum: Works from the Centre Pompidou, Tate and MMK Collections. En: *Tate*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.tate.org.uk/art/albums/360899>.
- ELWES, Catherine. 2005. *Video Art: A Guided Tour*. Londres; Nueva York: I. B. Tauris.
- ESPEJO, Bea. 2015. Isidoro Valcárcel Medina: No hay campo limitado para el arte. *El Cultural*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Isidoro-Valcarcel-Medina-No-hay-campo-limitado-para-el-arte/35841>.
- FERRER, Esther; et al. 1997. *Esther Ferrer: de la acción al objeto y viceversa*. Guipúzcoa: Diputación Foral de Guipúzcoa.
- FONDS D'ARCHIVES NUMÉRIQUES AUDIOVISUELLES EN DANSE CONTEMPORAINE (FANA). [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://fanum.univ-fcomte.fr/fana/>.
- FOSTER, Hal. 2004. An Archival Impulse. *October*, 110, pp. 3-22.
- FRIED, Michael. 1967. Arte y objetualidad. En: FRIED, Michael. 2004. *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- GALLERO, José Luis. 2016. Sólo el amor. *El Estado Mental*. [Consulta 13 marzo 2016]. Disponible en: <https://elestadomental.com/diario/solo-el-amor>.
- GOODMAN, Nelson. 1978. Ed. cast. 2013. *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- GRANT, Stuart. 2012. Genealogies and Methodologies of Phenomenology in Theatre and Performance Studies. *Nordic Theatre Studies*, 24, pp. 8-20.
- GRIFFIN, Tim. 2005. Tino Sehgal: An Interview. *Artforum International*, 43(9), pp. 218-219.
- GROYS, Boris. 2002. Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation. En: *Documenta 11* [catálogo exposición]. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, pp. 108-114.
- GUASCH, Anna Maria. 2002. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.

- _____. 2011. *Arte y archivo, 1920-2010*. Madrid: Akal.
- GUGGENHEIM. s.f. Douglas Huebler. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/douglas-huebler>.
- HEIDEGGER, Martin. 1966. *Discourse on Thinking*. Nueva York: Harper & Row.
- HELGUERA, Pablo. 2010. *Las aventuras de Olmeco Beuys*. Bethesda, Maryland: Jorge Pinto Books.
- HERNÁNDEZ, Ayara. 2008. La poética de la desaparición. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://lanimal.org/index.php?page=generador&lg=cast&id=139>.
- HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Ángel. 2012. Cuando lo sólido se desvanece en el aire. *Creatividad y Sociedad*, 19, pp. 1-31. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.creatividadysociedad.com/articulos/19/Cuando%20lo%20sólido%20se%20desvanece%20en%20el%20aire.pdf>.
- _____. 2015. La crítica de arte y la experiencia de la novela. *Exit Express*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://exit-express.com/la-critica-de-arte-y-la-experiencia-de-la-novela/>.
- HIGGINS, Dick. 1966. Intermedia. *The Something Else Newsletter*, 1(1). [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: http://www.primaryinformation.org/oldsite/SEP/Something-Else-Press_Newsletter_V1N1.pdf.
- HOLLAWAY, Emma. 2013. From the Archive: 'The Use of Rumour in the Work of Francis Alÿs'. *Line Magazine*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://blog.linemagazine.co.uk/post/62494255373/from-the-archive-the-use-of-rumour-in-the-work>.
- HORNER, Winifred B. 1979. Speech-Act and Text-Act Theory: 'Theme-ing in Freshman Composition. *College Composition and Communication*, 30(2), pp. 165-169.
- INNOMIND. 2011. Irene Izquierdo: Artist Spotlight (Berlin, Germany 2010). [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=-ZI8YijMHmQ>.
- INSÚA LINTRIDIS, Lila. 2016. La ciudad amplificada. En: BLASCO, Selina (dir.). *Pero... ¿esto es arte? Universidad Popular*. 10 de febrero a 6 de abril. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo.
- JAKOVLJEVIĆ, Branislav. 2011. On Performance Forensics: The Political Economy of Reenactments. *Art Journal*, 70(3), pp. 50-54.
- JAN MOT. 2007. Oral Culture Starts Off with John Cage and Robert Barry. Disponible en: http://janmot.com/oral_culture/text.php.
- JIMÉNEZ, José. 2002. *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos.
- JONES, Amelia. 1997. 'Presence' in Absentia: Experiencing Performance as Documentation. *Art Journal*, 56(4), pp. 11-18.
- _____. 2014. Performar, performatividad, performance... y la política del rastro material. En: PONTBRIAND, Chantal. *Per/form: cómo hacer cosas con [sin] palabras* [catálogo exposición]. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo, pp. 58-87.
- KAPROW, Allan. 1959. Something to Take Place: A Happening. *The Anthologist*, 30(4), pp. 5-16.

- _____. 1966a. *Assemblage, Environments & Happenings*. Nueva York: Harry N. Abrams.
- _____. 1966b. How to Make a Happening. Reproducido en: *Primary Information*. 2009. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://primaryinformation.org/files/allan-kaprow-how-to-make-a-happening.pdf>.
- _____. 1967. *Allan Kaprow* [catálogo exposición]. Pasadena: Pasadena Art Museum.
- KAPROW, Allan; KELLEY, Jeff (ed.). 1993. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Londres: University of California Press.
- KAYE, Nick. 1994. Live Art: Definition and Documentation. *Contemporary Theater Review*, 2(2), pp. 1-7.
- KENNEDY, Garry Neill. 2012. *The Last Art College: Nova Scotia College of Art and Design, 1968-1978*. Londres; Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- KIRBY, Michael. 1965. *Happenings: An Illustrated Anthology*. Nueva York: Dutton.
- KLEINMEULMAN, Chantal. 2008. *Ian Wilson: The Discussions/Los debates*. Eindhoven; Ginebra; Barcelona: Van Abbemuseum; Musée d'art moderne et contemporain; Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- KRAUSS, Rosalind. 1977. Notas sobre el índice. Reproducido en: KRAUSS, Rosalind. 1984. Ed. cast. 2006. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, pp. 209-235.
- KRULL, Craig; MORGAN, Robert C. 1993. *Action/Performance and the Photograph*. Los Ángeles: Jan Turner, Krull Galleries.
- LACY, Suzanne. 1991. *Mapping The Terrain: New Genre Public Art*. Seattle; Washington: Bay Press.
- LAURENSEN, Pip; VAN SAAZE, Vivian. 2014. Collecting Performance-Based Art: New Challenges and Shifting Perspectives. En: REMES, Outi; MACCULLOCH, Lauray; LEINO, Marika (eds.). *Performativity in the Gallery. Staging Interactive Encounters*. Berna: Peter Lang.
- LE LABORATOIRE DU GESTE. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.laboratoiredugeste.com/>.
- LE ROY, Xavier. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.xavierleroy.com>.
- LEMON, Ralph. 2016. *On Value*. Nueva York: Triple Canopy.
- LIPPARD, Lucy R. 1973. Ed. cast. 2004. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal.
- LLANO, Pedro de; GUTIÉRREZ, Xosé Lois (eds.). 2001. *En tiempo real: el arte mientras tiene lugar*. A Coruña: Fundación Luis Seoane.
- LÓPEZ PETIT, Santiago. 2009. *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- LUPITA PULPO. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.lupitapulpo.org>.
- MACDONALD, Corina. 2009. Scoring the Work: Documenting Practice and Performance in Variable Media Art. *Leonardo*, 42(1), pp. 59-63.
- MANZELLA, Christina; WATKINS, Alex. 2011. Performance Anxiety: Performance Art in Twenty-First Century Catalogs and Archives. *Art Documentation*, 30(1), pp. 28-32.

- MARSH, Anne. 2008. Performance Art and Its Documentation: A Photo/Video Essay. *About Performance*, 8, pp. 15-29.
- MCADAMS, Dona Ann. 1996. *Caught in the Act: A Look at Contemporary Multi-Media Performance*. Nueva York: Aperture.
- MCCLEAN, Daniel. 2013. Seth Siegelaub: The People Who Matter. *Newspaper Jan Mot*, 88, pp. 2-5.
- MCEVILLEY, Thomas. 1994. Yves Klein, conquistador del vacío. *Z3U: Revista d'Arquitectura*, 2, pp. 10-57.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1945. Ed. cast. 1994. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- MEYER, Ursula. 1972. *Conceptual Art*. Nueva York: E. P. Dutton.
- MONTENEGRO, Andrés David. 2012. Francis Alÿs, Santiago Sierra y Tania Bruguera: exilios voluntarios, lugares en debate y desplazamientos orales. *Errata*, 5, pp. 20-41.
- MORAZA, Juan Luis. 2015. Formas del límite. En: LAFUENTE, Pablo; MENDIZABAL, Asier (dirs.). *XXII Jornadas de estudio de la imagen: Comparabilidades: relación y escala*. 29 de junio a 2 de julio. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=OsRnjLOBllw>.
- MORGAN, Robert C. 1996. Ed. cast. 2003. *Del arte a la idea: ensayos sobre arte conceptual*. Madrid: Akal.
- MORGAN, Tiernan. 2015. 7 Artists, 25 Pages Each, 1 Half-Century Later: Revisiting the Xerox Book. *Hyperallergic*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://hyperallergic.com/240038/7-artists-25-pages-each-1-half-century-later-revisiting-the-xerox-book/>.
- MORGANOVA, Pavlína. 2014. *Czech Action Art: Happenings, Actions, Events, Land Art, Body Art and Performance Art Behind the Iron Curtain*. Chicago: Karolinum Press.
- MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE BARCELONA. 2012. SON[I]A #149: Xavier Le Roy [audio en podcast]. *Ràdio Web MACBA*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: http://rwm.macba.cat/en/sonia/xavier_le_roy/capsula.
- _____. 2015. SON[I]A #201: Georges Didi-Huberman [audio en podcast]. *Ràdio Web MACBA*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://rwm.macba.cat/en/sonia/georges-didi-huberman/capsula>.
- MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE CASTILLA Y LEÓN. s.d. Conferencia performativa. Nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://conferenciaperformativa.org>.
- MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. 2010. Inside Installations. La preservación y reinstalación de obras de arte (2004-2010). [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/restauracion/proyectos-investigacion-desarrollo/inside-installations>.
- _____. 2011. Vasarely Go Home. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: http://vasarelygohome.museoreinasofia.es/esp/vasarely_go_home.html.

- _____. 2015. *Aún no. Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad* [folleto exposición].
- MUSEO TAMAYO. s.f. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://museotamayo.org/ajax/articulo/r-rumor>.
- MUSEUM OF MODERN ART. 2005. Marina Abramović. Seven Easy Pieces [vídeo]. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <https://www.moma.org/explore/multimedia/audios/190/1998>.
- _____. 2010. Marina Abramović: Documenting Performance [vídeo]. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=6Rp_av9kLPM.
- _____. 2012. Seth Siegelaub Papers in The Museum of Modern Art Archives. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <https://www.moma.org/learn/resources/archives/EAD/Siegelaubf>.
- NETHERLANDS INSTITUTE FOR CULTURAL HERITAGE; et al. (coords). 2007. *Inside Installations. Preservation and Presentation of Installation Art*. Países Bajos: ICN/SBMK. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.sbmk.nl/uploads/inside-installations-kl.pdf>.
- O'DELL, Kathy. 1997. Displacing the Haptic: Performance Art, the Photographic Document, and the 1970s. *Performance Research*, 2(1), pp. 73-81.
- OBRIST, Hans Ulrich. 2010. John Baldessari. *El Cultural*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/John-Baldessari/26570>.
- _____. 2011. There Was a Discussion. *Mousse*, 31, pp. 202-204.
- _____. 2013. *Do It: The Compendium*. Nueva York: Independent Curators International/Distributed Art Publishers.
- OLVEIRA, Manuel. 2014a. *Conferencia performativa: nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos*. León: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León; This Side Up.
- _____. 2014b. Historia. En: MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE CASTILLA Y LEÓN. s.d. Conferencia performativa. Nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://conferenciaperformativa.org/un-poco-de-historia/>.
- ONG, Walter J. 1982. Ed. cast. 2006. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México D. F.; Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ONO, Yoko. 1964. Reimp. 2000. *Grapefruit*. Nueva York: Simon & Schuster.
- ORTIZ, Jen. 2012. Can Performance Art Be Collected or Reproduced and Still Maintain Its Original Message and Ephemerality? *Hyperallergic*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://hyperallergic.com/53624/can-performance-art-be-collected/>.
- PAGÉ, Suzanne. 1989. *L'art conceptuel, une perspective* [catálogo exposición]. París: Musée d'art moderne de la Ville de Paris.
- PÉREZ, Asun. 2015. Javier Núñez Gasco transforma las reglas de las artes escénicas en el Espai d'Art Contemporani. *No me pierdo ni una*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.nomepierdoniuna.net/javier-nunez-gasco-transforma-las-reglas-de-las-artes-esenicas-en-el-espai-dart-contemporani/>.
- PHELAN, Peggy. 1993. *Unmarked: The Politics of Performance*. Londres; Nueva York: Routledge.

- PICAZO, Glòria. 2003. *Indiferencia y singularidad: la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- PINE II, B. Joseph; GILMORE, James H. 1998. Welcome to the Experience Economy. *Harvard Business Review*, 76(4). [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <https://hbr.org/1998/07/welcome-to-the-experience-economy>.
- _____. 1999. *The Experience Economy: Work Is Theatre and Every Business is a Stage*. Boston: Harvard Business School Press.
- PLAY DRAMATURGIA. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.teatron.com/playdramaturgia/blog/playdramaturgia/>.
- POLANYI, Michael. 1966. *The Tacit Dimension*. Garden City, Nueva York: Doubleday.
- PONTBRIAND, Chantal. 2014. *Perform: cómo hacer cosas con [sin] palabras* [catálogo exposición]. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo.
- PROYECTO FARENHEIT 451. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://personaslibro.com>.
- REASON, Matthew. 2006. *Documentation, Disappearance and The Representation of Live Performance*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- RESTANY, Pierre; DESCARGUES, Pierre; MCSHINE, Kynaston. 1967. *Yves Klein* [catálogo exposición]. Nueva York: Jewish Museum.
- RICHTER, Gerhard. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <https://www.gerhard-richter.com/>.
- RILEY-SMITH, Louise; DAVIET-THERY, Christophe (eds.). 2011. *Art & Project Bulletins 1-156 September 1968 – November 1989*. Londres; Cambridge; París: Cabinet Gallery; 20th Century Art Archives; Galerie Christophe Daviet-Thery.
- RINEHART, Richard. 2007. The Media Art Notation System: Documenting and Preserving Digital/Media Art. *Leonardo*, 40(2), pp. 181-187.
- RÍO, Víctor del. La estética del documento. Revisiones del arte y la teoría. *Lápiz*, 2000, nº 166, pp. 55-64.
- SÁNCHEZ, José Antonio. 2014. Actuar, realizar, manifestar. En: PONTBRIAND, Chantal. *Perform: cómo hacer cosas con [sin] palabras* [catálogo exposición]. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo, pp. 88-117.
- SANDFORD, Mariellen R. 1994. *Happenings and Other Acts*. Londres; Nueva York: Routledge.
- SANTONE, Jessica. 2008. Marina Abramović's *Seven Easy Pieces*: Critical Documentation Strategies for Preserving Art's History. *Leonardo*, 41(2), pp. 147-152.
- SCHARF, Aaron. 1968. Ed. cast. 1994. *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza.
- SCHOPENHAUER, Arthur. 1818. Ed. cast. 2010. *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Gredos.
- SEKULA, Allan. 1986. The Body and the Archive. *October*, 39, pp. 3-64.
- SHARP, Willoughby. 1969. An Interview with Joseph Beuys. *Artforum*, 7, pp. 40-47.
- SHERMAN, Tom. 2007. The Premature Birth of Video Art. *iDC Digest*. 27(17). [Consulta 24

- enero 2017]. Disponible en: <https://mailman.thing.net/pipermail/idc/2007-January/000949.html>.
- SHUNK, Harry. 1992. *Harry Shunk: Projects: Pier 18*. Niza: Musée d'art moderne et d'art contemporain.
- SIEGELAUB, Seth. 1969a. *January 5-31, 1969* [catálogo exposición]. Nueva York.
- _____. 1969b. *March 1969* [catálogo exposición]. Nueva York.
- SIEGELAUB, Seth; WENDLER, John. 1968. *The Xerox Book*. Nueva York.
- SIMONINI, Ross. 2011. Eccentric's Corner: Immaterial Guy. *Psychology Today*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.psychologytoday.com/articles/201108/eccentrics-corner-immaterial-guy>.
- SIOBHAN DAVIES DANCE. The Choreographic Archive of Siobhan Davies Dance. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://siobhandaviesreplay.com/>.
- SLATER, Don. Visual Culture. En: JENKS, Chris ed. 1995. *Photography and Modern Vision: The Spectacle of 'Natural Magic'*. Londres; Nueva York: Routledge, pp. 218-237.
- SMITHSON, Robert; FLAM, Jack (ed.). 1996. *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley: University of California Press.
- SONTAG, Susan. 1966. Contra la interpretación. Reproducido en: SONTAG, Susan. Ed. cast. 1984. *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral.
- SPIEKER, Sven. 2008. 1881: Matters of Provenance (Picking Up after Hegel). *The Big Archive. Art from bureaucracy*. Cambridge, Massachusetts; Londres: The MIT Press, pp. 17-33.
- TAGG, John. 2005. *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- THE HUMAN LIBRARY ORGANIZATION. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://humanlibrary.org>.
- THOMAS, Elizabeth. s.f. What Happens in Halifax Stays in Halifax. *BAM/PFA*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://archive.bampfa.berkeley.edu/art/AN0318>.
- THOMAS, Helen. 2004. Reconstruction and Dance as Embodied Textual Practice. En: CARTER, Alexandra (ed.). *Rethinking Dance History: A Reader*. Londres; Nueva York: Routledge, pp. 32-45.
- TRANSMEDIALE. 2011. Philip Auslander (US) about Digital Liveness in Historical, Philosophical Perspective [vídeo]. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <https://vimeo.com/20473967>.
- TROMP, Maarten (dir.). 2011. *Installation Art: Who Cares?* [documental]. Países Bajos: Stichting Behoud Moderne Kunst (SBMK).
- UBUWEB, s.f. Seven Easy Pieces by Marina Abramović (2007). Disponible en: http://ubu.com/film/abramovic_seven.html.
- UNESCO. 1987b. Towards the Development of a Typology for the Non-Physical Heritage. *Meetings on Intangible Cultural Heritage (Co-)Organized by UNESCO*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0007/000755/075510eb.pdf>.
- _____. 1998. Propuesta del Director General acerca de los criterios de selección de los espacios o de las formas de expresión cultural popular y tradicional merecedores de que la

Unesco los proclame símbolos del patrimonio oral de la humanidad. *Meetings on Intangible Cultural Heritage (Co-)Organized by UNESCO*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001111/111165S.pdf>.

_____. 1999. Final Conference Report. *Meetings on Intangible Cultural Heritage (Co-)Organized by UNESCO*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00111-EN.pdf>.

_____. 2003b. ¿Qué es el patrimonio cultural inmaterial? [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/01851-ES.pdf>.

_____. 2003c. Identificar e inventariar el patrimonio cultural inmaterial, 2003b. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/01856-ES.pdf>.

_____. 2003d. Los ámbitos del patrimonio cultural inmaterial. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/01857-ES.pdf>.

_____. 2016. *Textos fundamentales de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003*. Francia: Unesco. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/2003_Convention_Basic_Texts-2016_version-SP.pdf.

_____. s.f. Propuesta de plan para confeccionar un inventario de los elementos del patrimonio cultural inmaterial. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.unesco.org/culture/ich/es/propuesta-de-plan-para-confeccionar-un-inventario-de-los-elementos-del-patrimonio-cultural-inmaterial-00266>.

UNIVERSES IN UNIVERSE. s.f. Francis Alÿs, La Cabaña (2) - 7a Bienal Habana. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://universes-in-universe.de/car/habana/bien7/cabana2/s-alyis.htm>.

UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA. Valcárcel Medina: "La memoria propia, es la mejor fuente de documentación". [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.uclm.es/cdce/sin/sin1/valcar1.htm>.

VALCÁRCCEL MEDINA, Isidoro. 2010. *La Ley del Arte*. Valencia: Sala Parpalló.

VARIABLE MEDIA QUESTIONNAIRE. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://variablemediaquestionnaire.net/>.

VV. AA. 2013. *18 fotografías y 18 historias*. Ámsterdam: If I Can't Dance, I Don't Want to Be Part of Your Revolution.

_____. 2014. *Los Torreznos: Cuatrocientos setenta y tres millones trescientos cincuenta y tres mil ochocientos noventa segundos* [catálogo exposición]. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo, 2014.

WALLIS, Brian. 2002. Public Funding and Alternative Spaces. En: AULT, Julie (ed.). *Alternative Art New York 1965-1985*. Minnesota: Minnesota University Press, pp. 161-181.

YADONG HAO, Sophia. 2011. Memory Is Not Transparent. *Art Journal*, 70(3), pp. 46-50.

CONSULTADA

BAENA, Fernando. 2013. *Los restos. La relación entre las artes plásticas y el arte de acción*. Madrid:

Ars Activus.

CLAURA, Michel; SIEGELAUB, Seth (ed.). 1970. *18 Paris IV.70* [catálogo exposición].

DINOUART, Abate. 1771. Ed. cast. 1999. *El arte de callar*. Madrid: Siruela.

ENGUITA MAYO, Nuria. 2016. *La réplica infiel* [catálogo exposición]. Madrid: Comunidad de Madrid.

FERRER, Rita. 2010. *¿Quién es el autor de esto? Fotografía y performance*. Santiago de Chile: Ediciones de La Hetera/Ocho Libros.

FONTCUBERTA, Joan. 1998. *Ciencia y fricción. Fotografía, naturaleza, artificio*. Murcia: Mestizo.

FORTNUM, Rebecca; SMITH, Chris. 2007. The Problem of Documenting Fine Art Practices and Processes. *Journal of Visual Arts Practice*, 6(3), pp. 167-174.

FRANKO, Mark. 1989. Repeatability, Reconstruction and Beyond. *Theatre Journal*, 41(1), pp. 56-74.

GADAMER, Hans-Georg. 1960-1986. Ed. cast. 2001. *Verdad y método I y II*. Salamanca: Sígueme.

GOYTISOLO, Juan. 2001. Escritura y oralidad. International Round Table on 'Intangible Cultural Heritage – Working Definitions' (Piedmont, Italy, 14 to 17 March 2001). *Meetings on Intangible Cultural Heritage (Co-)Organized by UNESCO*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/05360-ES.pdf>.

JONES, Amelia; HEATHFIELD, Adrian (eds.). 2012. *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*. Bristol; Chicago: Intellect.

KAŹMIERCZAK, Małgorzata. 2013. Performance Art Here and Now. *Sztuka i Dokumentacja*, 9, pp. 39-44.

LABEX ARTS H2H. 2014. Replay, Restitution, Recréation. Pour une typologie de la reprise des archives. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://replay.labex-arts-h2h.fr/>.

LIPPARD, Lucy R. 1969. *557,087* [catálogo exposición]. Seattle.

_____. 1970. *955,000* [catálogo exposición]. Vancouver.

MCLEAN, Daniel. 2010. Artist's Copyright versus Curator's Freedom of Expression. *Art Newspaper*, 20(218), pp. 14.

O'NEIL, Paul. 2009. Mad Love: Elizabeth Price Interviewed by Paul O'Neil. *Art Monthly*, 326, pp. 1-5.

PLATÓN. 2008. *Fedro*. Barcelona: RBA, 2008.

POWELL, John D. 2007. *Preserving the Unpreservable: A Study of Destruction Art in the Contemporary Museum* [trabajo fin de máster]. Universidad de Leicester. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <https://www.incca.org/articles/powell-j-d-preserving-unpreservable-study-destruction-art-contemporary-museum-2007>.

ROELSTRAETE, Dieter. 2011. Word Play: Why a Growing Number of Artists are Turning Away from Image-making to Writing and Performance. *Frieze*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <https://frieze.com/article/word-play/>.

SIEGELAUB, Seth. 1969d. *July, August, September 1969* [catálogo exposición]. Nueva York.

SZILASI, Wilhelm. 1973. *Introducción a la fenomenología de Husserl*. Buenos Aires: Amorrortu.

TATE. 2013. BMW Tate Live: Isidoro Valcárcel Medina: 18 Pictures and 18 Stories. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/conference/bmw-tate-live-isidoro-valcarcel-medina>.

CAPÍTULO 4

CITADA

X Bienal de São Paulo. Parte 1 [catálogo]. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1969.

Yawn. *Critique of Culture*, 38, 1993. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://psrf.detritus.net/pdf/y38.pdf>.

ALLINGTON, Edward. 2005. About Time. *Frieze*, 92, pp. 150-153.

ÁLVAREZ, Hilario. 2007. El arte de acción en España (una visión panorámica). En: *Acción! MAD*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.accionmad.org/archivo/textos/texto18.pdf>.

ANOTHER YEAR IN LA. 2010. Stephen Kaltenbach: LEGEND (ANNOTATING THE ELEPHANT) at Another Year in LA in 2010. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.anotheryearinla.com/LEGEND.htm>.

BERAM, Nell; BORISS-KRIMSKY, Carolyn. 2013. *Yoko Ono: Collector of Skies*. Nueva York: Amulet Books.

BEY, Hakim. 1991. *T.A.Z.: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*. Brooklyn, Nueva York: Autonomedia.

BISHOP, Claire. 2005. No Pictures, Please: The Art of Tino Sehgal. *Artforum International*, 43(9), pp. 215-217.

BRENNAN, Mike. s.f. The Eloquence of Absence: Omission, Extraction and Invisibility in Contemporary Art. *Modern Edition*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.modernedition.com/art-articles/absence-in-art/empty-art-gallery-shows.html>.

BYARS, James Lee; FRIEDLI, Susanne (ed.); FREHNER, Matthias. 2009. *I'm Full of Byars: James Lee Byars: A Homage* [catálogo exposición]. Bielefeld: Kerber.

CAZALI, Rosina. 2007. Últimas tardes con Margarita. En: *Literatura Guatemalteca*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.literaturaguatemalteca.org/mazurdia1.htm>.

CHIAVERINA, John. 2016. Journey Through the Past: Stephen Kaltenbach, a Forgotten Conceptual Master, Makes a Comeback in New York. *Artnews*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.artnews.com/2016/05/16/journey-through-the-past-stephen-kaltenbach-a-forgotten-conceptual-master-makes-a-comeback-in-new-york/>.

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. 2012. *Documenta 13: Catalog 3/3: The Guidebook* [catálogo]. Ostfildern: Hatje Cantz.

COBURN, Tyler. 2007. Interview with Tino Sehgal. Originalmente publicada en: *Kultureflash*.

[Consulta 15 enero 2013]. Actualmente no disponible:

<http://www.kultureflash.net/archive/192/preview.html>. Reproducida con modificaciones en la web del artista. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://tylercoburn.com/coburn-sehgal.pdf>.

CONCHEIRO, Luciano. 2016. *Contra el tiempo. Filosofía práctica del instante*. Barcelona: Anagrama.

COPELAND, Mathieu. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.mathieucopeland.net/>.

DÁVILA, Josechu. s.f. Memoria y calendario del proyecto presentado [PDF, 5 pp.]. Descargado de la web del artista [<http://www.josechudavila.com>]: 15 de abril de 2013. Actualmente no disponible.

_____. 2011b. Recurso de reposición [PDF, 7 pp.]. Descargado de la web del artista [<http://www.josechudavila.com>]: 15 de abril de 2013. Actualmente no disponible.

_____. 2011d. Carta abierta al Alcalde de Madrid, Excmo. Sr. D. Alberto Ruiz Gallardón [PDF, 4 pp.]. Descargado de la web del artista [<http://www.josechudavila.com>]: 15 de abril de 2013. Actualmente no disponible.

DAVIS, Ben. 2010. Photos for Tino. *Artnet*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.artnet.com/magazineus/reviews/davis/tino-sehgal1-7-10.asp>.

DESCARTES, René. 1641. Ed. cast. 2011. *Meditaciones metafísicas*. Madrid: Alianza.

DOUGLAS, Sarah. 2010. Circles, Nudity, and the Carnavalesque Rule at Basel's Art Unlimited and Statements Sections. *Blouin Artinfo*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://br.blouinartinfo.com/news/story/277233/circles-nudity-and-the-carnavalesque-rule-at-basels-art>.

DUBUFFET, Jean. 1968. Ed. cast. 2011. *Asfixiante cultura*. Jaén: Ediciones del Lunar.

E-CART. 2005. Daniel Knorr: The Invisible works. *E-cart, Contemporary Art Magazine*, 6. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: http://e-cart.ro/ec-6/knorr/uk/g/knorr_uk.html.

EVOLUTION DE L'ART. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.evolutiondelart.net/>.

FETTERMAN, William. 1996. *John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances*. Londres; Nueva York: Routledge.

FIGAREDO, Rubén. 2009. A Zaj lo que es de Zaj. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.rubenfigaredo.com/zaj.html>.

FILLIOU, Robert. 1967. *A Filliou Sampler*. Nueva York: Something Else Press, 1967. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.ubu.com/historical/filliou/index.html>.

GANAHL, Rainer. 2007. Ian Wilson, A Discussion, Yvon Lambert New York, New York, 09/20/2007. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.ganahl.info/ianwilson.html>.

GRATZA, Agnieszka. 2014. The Exhibition of a Film: An Interview with Mathieu Copeland. *The Exhibitionist*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://the-exhibitionist.com/the-exhibition-of-a-film-an-interview-with-mathieu-copeland/>.

GRIFFIN, Tim. 2005. Tino Sehgal: An Interview. *Artforum International*, 43(9), pp. 218-219.

- GUERRA, Luis. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.luisguerra.org>.
- HENDRICKS, Jon. 25 noviembre 2016. Inquiry regarding Yoko Ono's oral pieces [mensaje de correo electrónico].
- HOLT-SMITHSON FOUNDATION. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.robertsmithson.com/>.
- IZQUIERDO, Irene. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <https://ireneizquierdo.com/>.
- JENKINSON, Emily. 2005. Ian Wilson – Discussion. *A-N News*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <https://www.a-n.co.uk/p/364619>.
- JOUANNAIS, Jean-Yves. 1997. Ed. cast. 2014. *Artistas sin obra*. Barcelona: Acantilado.
- KALTENBACH, Stephen. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.stephenkaltbach.com/>.
- KALTENBACH, Stephen; PANGBURN, DJ. 2016. How to Subvert the Art World and Get Away with It. *The Creators Project*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://thecreatorsproject.vice.com/blog/stephen-kaltbach-protocol-of-opposites-essay>.
- KLEINMEULMAN, Chantal. 2008. *Ian Wilson: The Discussions/Los debates*. Eindhoven; Ginebra; Barcelona: Van Abbemuseum; Musée d'art moderne et contemporain; Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- KOCH, Alexander. 2011. General Strike. *Kow*, 8, pp. 1-20. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: http://www.kow-berlin.info/issues/kow_issue_8.
- KUNSTMUSEUM BERN. 2009. *I'm Full of Byars: James Lee Byars: A Homage* [folleto exposición].
- LEHRER-GRAIWER, Sarah. 2010. Altered Ego: Sarah Lehrer-Graiwer on Stephen Kaltenbach. *Artforum International*, 49(1), pp. 137-138.
- _____. 2014. *Lee Lozano: Dropout Piece*. Londres: Afterall.
- LIPPARD, Lucy R. 1973. Ed. cast. 2004. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal.
- LOMBARDÍA, Ira. 2012. I'm on Strike [PDF, 1p.]. Descargado de la web de la artista [<http://www.josechudavila.com>]: 30 de marzo de 2015. Actualmente no disponible.
- LUBOW, Arthur. 2010. Making Art out of an Encounter. *The New York Times Magazine*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: http://www.nytimes.com/2010/01/17/magazine/17seghal-t.html?pagewanted=all&_r=1&_.
- MALASAUŠKAS, Raimundas. 2003. Interview with Robert Barry. *Newspaper Jan Mot*, 2003, vol. 36.
- MANSART, Guillaume. s.f. Ian Wilson. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://collection.fraclorraine.org/collection/print/643?lang=en>.
- MCEVILLEY, Thomas. 2008. James Lee Byars: A Study for Posterity. *Art in America*, 96(10), pp. 143-149, 208-9.
- MEYER, Ursula. 1969. Ian Wilson. Interview (November 12, 1969). *Ubuweb*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: http://www.ubu.com/papers/wilson_statements.html.
- MILLER, James E. 1995. *La pasión de Michel Foucault*. Santiago de Chile: Andrés Bello.

- MOLESWORTH, Helen. 2002. Tune in, Turn on, Drop out: The Rejection of Lee Lozano. *Art Journal*, 61(4), pp. 65-71.
- MOORE, Alan W. s.f. A Brief Genealogy of Social Sculpture [web only article]. *Journal of Aesthetics and Protest*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.joaap.org/webonly/moore.htm>.
- MOT, Jan. 2008. Ian Wilson's Time Piece. *Newspaper Jan Mot*, 61. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.janmot.com/text.php?id=23>.
- MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE BARCELONA. s.f. Stanley Brouwn. Obras 1960-2005. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.macba.es/es/expo-stanley-brouwn>.
- MUSEO UNIVERSITARIO DE ARTE CONTEMPORÁNEO (MUAC, UNAM). 2013. Mandala Mental. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://muac.unam.mx/expo-detalle-34-Mandala-Mental>.
- NEGRETE ALCUDIA, Juan Antonio. 2012. El enigma del Parménides de Platón. Planteamiento de la cuestión. *Dialéctica y Analogía* [blog personal]. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://dialecticayanalogia.blogspot.com.es/2012/02/el-enigma-del-parmenides-de-platon.html>.
- NEUHAUS, Max. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.max-neuhaus.info/>.
- NICKAS, Bob. 2003. Dematerial Girl. Whatever Happened to: Laurie Parsons. *Artforum*, 41(8), pp. 202-205.
- NO SHOW MUSEUM. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.noshowmuseum.com>.
- NOEVER, Peter; PERRIN, François (eds.). 2004. *Air Architecture. Yves Klein*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- NYMAN, Michael. 1999. Ed. cast. 2006. *Música experimental. De John Cage en adelante*. Gerona: conTmpos-Documenta Universitaria.
- PAGÉ, Suzanne. 1989. *L'art conceptuel, une perspective* [catálogo exposición]. París: Musée d'art moderne de la Ville de Paris.
- PELLECER MAYORA, María del Carmen. 2012. *Una: la historia de Margarita Azurdia*. Guatemala: Tipografía Nacional.
- PÉREZ, David. 2008. *Sin marco: arte y actitud en Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- PERLMAN, Hirsch. 2005. A Wastrel's Progress and Worm's Retreat. *Art Journal*, 64, pp. 62-69.
- PIETROIUSTI, Cesare. Non-Functional Thoughts. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.nonfunctionalthoughts.net/>.
- RODRÍGUEZ CASADO, Javier. 2014. Hacia una redefinición de la nada, o por qué la inmaterialidad solo puede ser un concepto inteligible. *Revista de Bellas Artes*, 12, pp. 37-50.
- RUSSETH, Andrew. 2009. Deitch Defends Dakis Joannou Show at the New Museum. *Blouin Artinfo*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.blouinartinfo.com/news/story/33266/deitch-defends-dakis-joannou-show-at-the-new-museum>.

- SIEGEL, Katy. 2001. Making Waves: Katy Siegel Talks with David Reed about the Legacy of Lee Lozano. *Artforum*, 40(2), pp. 120-127.
- SIEGEL, Marcia B. 2016. Mountain of Sparks. *The Hudson Review*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://hudsonreview.com/2016/01/mountain-of-sparks/>.
- SIEGELAUB, Seth. 1969c. *Catalogue for the Exhibition* [catálogo exposición]. British Columbia, Canada: Center for Communications and the Arts, Simon Fraser University.
- SIMONINI, Ross. 2011. Eccentric's Corner: Immaterial Guy. *Psychology Today*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.psychologytoday.com/articles/201108/eccentrics-corner-immaterial-guy>.
- SMITHSON, Robert; FLAM, Jack (ed.). 1996. *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley: University of California Press.
- STICH, Sidra. 1995. *Yves Klein* [catálogo exposición]. Madrid; Stuttgart: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Cantz Verlag.
- STRICKLAND, Carol. 2010. Is It Art? For Performance Artist Tino Sehgal, It's Immaterial. *The Christian Science Monitor*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.csmonitor.com/The-Culture/Arts/2010/0216/Is-it-art-For-performance-artist-Tino-Sehgal-it-s-immaterial>.
- SZEWCZYK, Monika. 2009. Art of Conversation, Part II. *E-flux Journal*, 7. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.e-flux.com/journal/07/61391/art-of-conversation-part-ii/>.
- THE INSTITUTE OF CONTEMPORARY ART/BOSTON. 2015. Theater Piece No. 1. 1 x 50: Theater Piece No. 1 Revisited. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <https://www.icaboston.org/events/theater-piece-no-1-x-50-theater-piece-no-1-revisited>.
- THORNTON, Sarah. 2012. Tino Sehgal: The Fine Art of Human Interaction. *Prospero (The Economist)*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://0-www.economist.com.cisne.sim.ucm.es/blogs/prospero/2012/07/tino-sehgal>.
- TOLEDO, Aida. 2008. Discusiones sobre lo efímero: reflexiones sobre la performance en Guatemala. En: *Los desaparecidos/ Horror vacui*. Guatemala: Embajada de España en Guatemala, pp. 64-73.
- VAKKALANKA, Harshini. 2011. Words of Art. *The Hindu*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.thehindu.com/features/metroplus/words-of-art/article2701201.ece>.
- VALDÉS, Emiliano. 2014. Colectividad y revolución. *Guggenheim UBS Map*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <https://www.guggenheim.org/wp-content/uploads/2014/10/guggenheim-blogs-ubs-map-collectivity-and-revolution-spanish.pdf>.
- VAN DEN BOOGAARD, Oscar. 2002. Interview with Ian Wilson. *Newspaper Jan Mot*, 2002, 32. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.janmot.com/text.php?id=22>.
- VAN DEN BOOGAARD, Oscar. 2014. In Search of Stanley Brouwn: The Man Who Wishes to Remain Invisible. *Frieze*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <https://frieze.com/article/search-stanley-brouwn>.
- VAUTIER, Ben. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.ben-vautier.com>.
- VOINEA, Raluca, et al. 2010. Nothing. En: BALADRÁN, Zbyněk; HAVRÁNEK, Vít;

- KREJČOVÁ, Věra (eds.). *Atlas of Transformation*. Praga: JRP Ringier; tranzit.cz, p. 100. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/n/nothing/nothing-raluca-voinea.html>.
- VV. AA. 2008. *Ir y venir de Valcárcel Medina* [catálogo exposición]. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- VV. AA. 2013. *18 fotografías y 18 historias*. Ámsterdam: If I Can't Dance, I Don't Want to Be Part of Your Revolution.
- WARENICHOVA, Tatiana; LI, Zhao. 2010. *Ria Pacquée (T. Warenichova and Z. Li, 2010)*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.belgiumishappening.net/home/interviews/ria-pacquee-2010>.
- WILSON, Andrew. 2010. Keith Arnatt: Art as an Act of Omission, 1971. En: *Tate*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: www.tate.org.uk/art/artworks/arnatt-art-as-an-act-of-omission-p13144.
- WILSON, Ian. 2004. Working Notes 2003. *Newspaper Jan Mot*, 40.
- YOSHIMOTO, Midori. 2005. *Into Performance: Japanese Women Artists in New York*. Nueva Jersey: Rutgers University Press.
- YVES KLEIN ARCHIVES. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.yveskleinarchives.org/>.

CONSULTADA

- BADIOU, Alain. 2013. Las condiciones del arte contemporáneo. *Documentos Brumaria* 284. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://documentos.brumaria.net/284-las-condiciones-del-arte-contemporaneo>.
- BISHOP, Claire. 2010. Cuaderno: Performance delegada: subcontratar la autenticidad. *Otra Parte: Revista de Artes y Letras*, 22. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.revistaotraparte.com/n%C2%BA-22-verano-2010-2011/cuaderno-performance-delegada-subcontratar-la-autenticidad>.
- BOUSTEAU, Fabrice. 2010. L'extraordinaire exposition de Tino Sehgal au Guggenheim. *Beaux Arts Magazine*, 311, pp. 82-89.
- CALIFORNIA COLLEGE OF THE ARTS. s.d. 'I Was a Tino Sehgal Interpreter' (As Told by Work-Study Students at the CCA Wattis Institute). *California College of the Arts News*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <https://www.cca.edu/news/2013/04/15/i-was-tino-sehgal-interpreter>.
- CHARLESWORTH, J. J. 2012. At What Point Does Nothing Become Too Much of a Good Thing? *Art Review*, 61, pp. 52-52.
- COLIN, Anna. 2006. Tino Sehgal: adepte du progrès / Proponent of Progress. *Art Press*, pp. 110-111.
- COPELAND, Mathieu (ed.). 2009. *Voids/Vides*. París; Berna: JRP-Ringier; Centre Georges Pompidou; Kunsthalle Bern.
- DÁVILA, Josechu. 2010a. Notificación de reintegro parcial de la subvención otorgada a

Josechu Dávila Buitrón, para la realización del proyecto “Aportación de contenido económico...” [PDF, 1 p.]. Descargado de la web del artista [<http://www.josechudavila.com>]: 15 de abril de 2013. Actualmente no disponible.

_____. 2010b. Escrito presentado por el artista en el que se pide que se tengan por efectuadas las oportunas alegaciones contra la resolución de fecha de 21 de julio de 2010, se deje la misma sin efecto, ordenándose el archivo y del expediente de reintegro iniciado [PDF, 3 pp.]. Descargado de la web del artista [<http://www.josechudavila.com>]: 15 de abril de 2013. Actualmente no disponible.

_____. 2010c. Nota de Prensa del artista Josechu Dávila: Injustificable rigidez administrativa del Ayto. de Madrid contra los artistas madrileños [PDF, 2 pp.]. Descargado de la web del artista [<http://www.josechudavila.com>]: 15 de abril de 2013. Actualmente no disponible.

_____. 2011a. Notificación de reintegro parcial de subvención otorgada a Josechu Dávila Buitrón [PDF, 2 pp.]. Descargado de la web del artista [<http://www.josechudavila.com>]: 15 de abril de 2013. Actualmente no disponible.

_____. 2011c. Decreto sancionador de reintegro parcial de la subvención. [PDF, 1 p.]. Descargado de la web del artista [<http://www.josechudavila.com>]: 15 de abril de 2013. Actualmente no disponible.

DUNIA, Leyla. 2016. Entrevista a Isidoro Valcárcel Medina. *La Situación 2016*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <https://lasituacion2016.files.wordpress.com/2016/09/isidoro-valcacc81rcel-medina.pdf>.

ELEEY, Peter. 2011. Robert Barry: Conceptual Radio. *Flash Art*, 279, pp. 80-83.

FRIEDMAN, Ken; SMITH, Owen; SAWCHYN, Lauren. 2002. *The Fluxus Performance Workbook*. Performance Research. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.deluxxe.com/beat/fluxusworkbook.pdf>.

GAUTHIER, Michel. 2005. Tino Sehgal, pour que se poursuive la discussion / Tino Sehgal Keeps Us Talking. *Art Press*, 313, pp. 44-45.

GILBERT, Alan. 2007. The Talking Lure. *The Village Voice*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.villagevoice.com/arts/the-talking-lure-7156571>.

GRIFFIN, Tim; NOBLE, Kathy. 2012. On Performance. *Mousse*, 35.

HEISER, Jörg. 2004. This Is Jörg Heiser on Tino Sehgal. *Frieze*, 82. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <https://frieze.com/article/j%C3%B6rg-heiser-tino-sehgal>.

_____. 2009. Tino Sehgal at Jan Mot Gallery – or not?. *Frieze Blog*. [Consulta 3 diciembre 2012]. Disponible en: http://blog.frieze.com/tino_sehgal_at_jan_mot_gallery_or_not/.

HENDERSON, Eric J. 2012. Solving the Scenario: Asad Raza, Art Producer. *Huffpost Arts & Culture*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: http://www.huffingtonpost.com/eric-j-henderson/asad-raza-art-producer_b_1238307.html.

HERBERT, Martin. 2012. Tino. *Art Review*, 2012, pp. 82-83.

HUBERMAN, Anthony. 2005. Missing in Action. *Art Review*, 3(11), pp. 116-119.

IACUB, Marcela. 2011. Tino Sehgal Drives a Hard Bargain. *Art Press*, 10(382), pp. 67-68.

- KAPLAN, Steven. 2008. On Tino Sehgal. *Steven Kaplan: What Goes Around* [blog personal]. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://stevenkaplannewyork.blogspot.com.es/2008/08/on-tino-sehgal.html>.
- KISSEL, L. 2010. AO On Site Report #2 – Art Basel, Switzerland, Focus on Quality Drives Buyers. *Art Observed*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://artobserved.com/2010/06/ao-on-site-art-basel-switzerland-focus-on-quality-drives-buyers/>.
- KRISHNANANDA, Swami. 1972. *The Realisation of the Absolute*. India: The Divine Life Society.
- _____. 2005. *The Spiritual Import of the Mahabharata and the Bhagavadgita*. India: The Divine Life Society.
- LA ROCCO, Claudia. 2010. Tino Sehgal. *The Brooklyn Rail*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://brooklynrail.org/2010/03/artseen/tino-sehgal>.
- MANEN, Martí. 2008. Tino Sehgal. El objetivo de la obra. El objeto de la obra: sobre Tino Sehgal en Magasin 3, Estocolmo. *A-desk*, 22. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.a-desk.org/spip/spip.php?article578>.
- MILLET, Catherine. The King Has No Clothes. *Art Press*, 10, 2011, no. 382, pp. 05-05.
- MOISDON, Stéphanie, 2003. «Moi je dis, moi je dis...». [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.janmot.com/text.php?id=21>.
- MORTON, Brian. 2009. Vanishing Point. Gustav Metzger & Self-Cancellation: Round Table Discussion. *Art & Research*, 3(1). [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.artandresearch.org.uk/v3n1/metzger.html>.
- MUSEO TAMAYO. 2010. Este tú. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://museotamayo.org/exposiciones/ver/este-tu>.
- NOË, Alva. 2013. An Object of Contention at the Venice Biennale. *NPR*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.npr.org/sections/13.7/2013/05/31/187477642/an-object-of-contention-at-the-venice-biennale>.
- ONO, Yoko; BIESENBAACH, Klaus (ed.); CHERIX, Christophe (ed.). 2015. *Yoko Ono: One Woman Show (1960-1971)* [catálogo exposición]. Nueva York: The Museum of Modern Art.
- PLATÓN. 1988. *Diálogos*, vol. 5. Madrid: Gredos.
- PRINCENTHAL, Nancy. 2008. Tino Sehgal at Marian Goodman. *Art in America*, 96(8), pp. 164-164.
- PROCACCINI, Giovanna. 2012. L'assoluta posizione di Ian Wilson sull'Assoluto. Cronaca di un'irriproducibile Discussion milanese: più che una conversazione, un monologo. *Assoluto. Artribune*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.artribune.com/tribnews/2012/04/lassoluta-posizione-di-ian-wilson-sullassoluto-cronaca-di-unirriproducibile-discussion-milanese-piu-che-una-conversazione-un-monologo-assoluto/>.
- RADICAL ART. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://radicalart.info/>.
- RIDOUT, Nicholas. 2007. You Look Charming. You Look Enchanting. You Look Dazzling. You Look Breathtaking. You Look Unique. But You Don't Make an Evening. You Are Not a Brilliant

Idea. You Are Tiresome. You Are Not a Rewarding Subject. You Are a Theatrical Blunder. You Are. *Tate Etc.*, 11, pp. 104-107. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/you-look-charming-you-look-enchanting-you-look-dazzling-you-look>.

SAYEJ, Nadja. 2006. Terms and Conditions: Selling Tino Sehgal. *ArtUS*, 15, pp. 20-23.

SCHNEIDER, Anja Isabel. 2011. Confessions: Tino Sehgal's Two-Day Dance Workshop. *Kaleidoscope Blog*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <https://kaleidoscopeoffice.wordpress.com/2011/01/10/confessions-tino-sehgal-s-two-day-dance-workshop-by-anja-isabel-schneider/>.

SEARLE, Adrian. 2012. A Piece of Performance Art Set in Darkness Made Me See the Light. *The Guardian*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jun/14/tino-sehgal-this-variation>.

STEEDS, Lucy. 2005. Tino Sehgal: Institute of Contemporary Arts London. *Art Monthly*, 284, pp. 28-29.

STEIN, Daniella. 2009. Tino Sehgal. *W Magazine*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.wmagazine.com/story/tino-sehgal#ixzz1SNnJEncV>.

STOILAS, Helen. 2011. Mexico: Sehgal Makes It Permanent. *The Art Newspaper*, 20(222).

_____. 2013. Audio Archive Breaks Silence on Sehgal. *The Art Newspaper*, 246. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://old.theartnewspaper.com/articles/Audio-archive-breaks-silence-on-Sehgal/29428>.

STORR, Robert. 2010. Conversation en Spirale / Spiral Chatty. *Art Press*, 367, pp. 26-27.

SUTHERLAND, Ian; ACORD, Sophia Krzys. 2007. Thinking with Art: From Situated Knowledge to Experiential Knowing. *Journal of Visual Art Practice*, 6(3), pp. 125-140.

T. D. NEIL, Jonathan. 2008. Considering Tino Sehgal. *ArtWorld Salon*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.artworldsalon.com/blog/2008/08/considering-tino-sehgal/>.

THATCHER, Jennifer. 2012. Tino Sehgal. *Art Monthly*, 359, pp. 1-3.

THOMPSON, Nato. 2010. Contractions of Time: On Social Practice from a Temporal Perspective. *E-flux Journal*, 20. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.e-flux.com/journal/20/67649/contractions-of-time-on-social-practice-from-a-temporal-perspective/>.

ULEMAN, Jennifer. 2012. Sehgal. *Art Review*, pp. 84-87.

VALDECANTOS, Antonio. 2016. *Misión del ágrafo*. Segovia: La uña rota.

VETROCQ, Marcia E. 2010. Livin' Le Vide Loco. *Art in America*, 98(1), p. 12.

WOLF, Justin. 2010. Tino Sehgal at the Solomon R. Guggenheim Museum. *Gallery Crawl*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: http://gallerycrawl.typepad.com/gallery_crawl/2010/02/tino-sehgal-at-the-solomon-r-guggenheim-museum.html.

YABLONSKY, Linda. 2009. You Had to Be There. *Artnews*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.artnews.com/2009/06/01/you-had-to-be-there/>.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

CITADA

Beuys Show Can Go On. *The Art Newspaper*, 2013. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://en.arttron.net/news/news.php?newid=471987>.

Joseph Kosuth and Felix Gonzalez-Torres: A Conversation. 1993. Reproducido en: Andrea Rosen Gallery. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.andrearosengallery.com/exhibitions/felix-gonzalez-torres-and-joseph-kosuth>.

TDR The Drama Review, 28(3), 1984.

X Bienal de São Paulo. Parte 1 [catálogo]. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1969.

Yawn. *Critique of Culture*, 38, 1993. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://psrf.detritus.net/pdf/y38.pdf>.

ALBARRÁN DIEGO, Juan. 2012. *Del fotoconceptualismo al fototableau. Fotografía, performance y escenificación en España (1970-2000)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

_____. 2015. 18 imágenes / 18 historias. *Fakta. Teoría del Arte y Crítica Cultural*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <https://revistafakta.files.wordpress.com/2015/02/juan-albarracc81n-valcacc81rcel-fakta-febrero-2015.pdf>.

ALBERRO, Alexander; NORVELL, Patricia (eds.). 2001. *Recording Conceptual Art*. Berkeley, Los Ángeles; Londres: University of California Press.

ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (eds.). 1999. *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge, Massachusetts; London: The MIT Press.

ALLEN, Jennifer. 2010. A Legal End to Exhibiting Photographs of a Beuys Performance. *Artforum International News Digest*, 4 de octubre. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <https://www.artforum.com/news/id=26548>.

ALLINGTON, Edward. 2005. About Time. *Frieze*, 92, pp. 150-153.

ÁLVAREZ, Hilario. 2007. El arte de acción en España (una visión panorámica). En: *Acción! MAD*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.accionmad.org/archivo/textos/texto18.pdf>.

ÁLVAREZ-FERNÁNDEZ, Miguel; DELTELL, Luis (dirs.). 2015. *No escribiré arte con mayúscula* [documental]. España.

ANOTHER YEAR IN LA. 2010. Stephen Kaltenbach: LEGEND (ANNOTATING THE ELEPHANT) at Another Year in LA in 2010. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.anotheryearinla.com/LEGEND.htm>.

ANTÓN, Jacinto. 2007. Foan Fontcuberta: El engaño hecho arte. *El País*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: http://elpais.com/diario/2007/02/11/eps/1171178146_850215.html.

ARGELANDER, Ronald. 1974. Photo-Documentation (and an Interview with Peter Moore). *The Drama Review*, 18(3), pp. 51-58.

- ARTAUD, Antonin. 1938. Ed. cast. 2001. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- ARTFORUM. 2013. *Artforum International News Digest*, 29 de mayo. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <https://www.artforum.com/news/id=41194>.
- AUSLANDER, Philip. 1999. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Londres; Nueva York: Routledge.
- _____. 2006. The Performativity of Performance Documentation. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 84, pp. 1-10.
- _____. 2010. Pictures of an Exhibition. En: GYGAX, Raphael; MUNDER, Heike (eds.). *Between Zones: On the Representation of the Performative and the Notation of Movement*. Zúrich: JRP|Ringier, pp. 269-277.
- _____. 2014. Surrogate Performances: Performance Documentation and the New York Avant-garde, ca. 1964–74. *On Performativity*, 2014, 1. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.walkerart.org/collections/publications/performativity/surrogate-performances/>.
- AUSTER, Paul. 2005. Huesos Dadá. En: BALL, Hugo. *La huida del tiempo*. Barcelona: Acantilado, pp. 7-16.
- AUSTIN, John L. 1962. Ed. cast. 2004. *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*. Barcelona: Paidós.
- AVS. Vacuum Science & Technology Timeline: 1500-2007. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.avs.org/About/History/Vacuum-Science-and-Technology-Timeline>.
- BACHELARD, Gaston. 1953. Ed. cast. 1976. *El materialismo racional*. Buenos Aires: Paidós.
- BAENA, Fernando. 2013. *Arte de acción en España. Análisis y tipologías (1991-2011)* [tesis doctoral]. Universidad de Granada.
- BARAD, Karen. 2012. *What Is the Measure of Nothingness?: Infinity, Virtuality, Justice / Was ist das Maß des Nichts: Unendlichkeit, Virtualität, Gerechtigkeit*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- BARTHES, Roland. 1953. El grado cero de la escritura. Reproducido en: BARTHES, Roland. Ed. cast. 2005. *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Madrid: Siglo XXI.
- _____. 1980. Ed. cast. 1990. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- _____. 2004. *Lo neutro: notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- BEERKENS, Lydia; et al. 2011. *The Artist Interview. For Conservation and Preservation of Contemporary Art. Guidelines and Practice*. Heijningen, Países Bajos: Jap Sam Books.
- BENJAMIN, Walter. 1936. El narrador. Reproducido en: BENJAMIN, Walter. 1972. Ed. cast. 1991. *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus, pp. 111-134.
- BERAM, Nell; BORISS-KRIMSKY, Carolyn. 2013. *Yoko Ono: Collector of Skies*. Nueva York: Amulet Books.
- BERCIANO, Modesto. 2002. *Ereignis: la clave del pensamiento de Heidegger*. *Thémata. Revista de filosofía*, 28.
- BÉRUT, Antoine; et al. 2012. Experimental Verification of Landauer's Principle Linking Information and Thermodynamics. *Nature*, 483, pp. 187-189.

- BEY, Hakim. 1991. *T.A.Z.: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*. Brooklyn, Nueva York: Autonomedia.
- BIRRINGER, Johannes. 2011. Dancing in the Museum. *PAJ: A Journal on Performance and Art*, 33(3), pp. 43-52.
- BISHOP, Claire. 2004. Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, 110, pp. 51-79.
- _____. 2005. No Pictures, Please: The Art of Tino Sehgal. *Artforum International*, 43(9), pp. 215-217.
- _____. 2012. Delegated Performance: Outsourcing Authenticity. *October*, 140, pp. 91-112.
- _____. 2014. The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA and Whitney. *Dance Research Journal*, 46(3), pp. 63-76.
- BLASCO, Selina (ed.). 2013. *Investigación artística y universidad: materiales para un debate*. Madrid: Ediciones Asimétricas. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: http://eprints.ucm.es/27107/1/InvestigacionartisticaUniversidad_VVAA.pdf
- BOURRIAUD, Nicolas. 1998. Ed. cast. 2008. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BRENNAN, Mike. s.f. The Eloquence of Absence: Omission, Extraction and Invisibility in Contemporary Art. *Modern Edition*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.modernedition.com/art-articles/absence-in-art/empty-art-gallery-shows.html>.
- BRIET, Suzanne. 1951. Ed. ingl. 2006. What is Documentation? En: DAY, Ronald E.; MARTINET, Laurent (eds.). *What is Documentation? English Translation of the Classic French Text*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, pp. 9-46.
- BROWN, Lee B. 2005. Phonography. En: BROWN, Lee B.; GOLDBLATT, David (eds.). *Aesthetics: A Reader in Philosophy of the Arts*. Upper Saddle River, Nueva Jersey: Pearson-Prentice Hal.
- BUCHLOH, Benjamin. 1998. Warburg's Paragon? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe. *Deep Storage. Collecting, Storing, and Archiving in Art*. Nueva York; Seattle: P.S.1 Contemporary Art Center; Henry Art Gallery, pp. 50-59.
- BUENO, Gustavo. 1990. *Materia*. Oviedo: Pentalfa.
- BURNHAM, Jack. 1968. Systems Esthetics. *Artforum*, 7(1), pp. 30-35.
- _____. 1969. Real Time Systems. *Artforum*, 8(1), pp. 49-55.
- _____. 1970. *Software. Information Technology: Its New Meaning for Art* [catálogo exposición]. Nueva York: Jewish Museum.
- BUSH, Kate. 1996. Small Talk: Joseph Grigely. *Frieze*, 27. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <https://frieze.com/article/small-talk>.
- BUSKIRK, Martha. 2005. *The Contingent Object of Contemporary Art*. Boston: The MIT Press.
- BYARS, James Lee; FRIEDLI, Susanne (ed.); FREHNER, Matthias. 2009. *I'm Full of Byars: James Lee Byars: A Homage* [catálogo exposición]. Bielefeld: Kerber.
- CABANNE, Pierre. 1967. Ed. cast. 1984. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Anagrama.
- CABELLO/CARCELLER. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://cabellocarceller.info>.

- CARERI, Francesco. 2002. *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. 2011. Notions of Intangible Cultural Heritage: Towards a UNESCO Working Definition. *Meetings on Intangible Cultural Heritage (Co-)Organized by UNESCO*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/05357-EN.pdf>.
- CARRIÓN, Ulises. 1987. *T.V. Tonight Video* [vídeo]. Ámsterdam.
- _____. 2014. *Lilia Prado superestrella (y otros chismes)*. México D. F.: Tumbona Ediciones.
- CAZALI, Rosina. 2007. Últimas tardes con Margarita. En: *Literatura Guatemalteca*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.literaturaguatemalteca.org/mazurdia1.htm>.
- CELEDÓN, Gustavo. 2010. Badiou y Derrida en los bordes del acontecimiento. *Observaciones Filosóficas*, 11. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.observacionesfilosoficas.net/badiouyderrida.html#2>.
- CELIS, Bárbara. 2013. El artista que nunca vendió una obra. *El Confidencial*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: http://www.elconfidencial.com/cultura/2013-10-14/el-artista-que-nunca-vendio-una-obra_40752/.
- CHEVRIER, Jean-François. 2007. *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CHIAVERINA, John. 2016. Journey Through the Past: Stephen Kaltenbach, a Forgotten Conceptual Master, Makes a Comeback in New York. *Artnews*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.artnews.com/2016/05/16/journey-through-the-past-stephen-kaltenbach-a-forgotten-conceptual-master-makes-a-comeback-in-new-york/>.
- CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. 2012. *Documenta 13: Catalog 3/3: The Guidebook* [catálogo]. Ostfildern: Hatje Cantz.
- CLAUSEN, Barbara (ed.). 2007. *After the Act. The (Re)Presentation of Performance Art*. Viena: Museum Moderner Kunst.
- CLOSE, Frank. 2011. *Nothing: A Very Short Introduction*. Nueva York: Oxford University Press.
- COBURN, Tyler. 2007. Interview with Tino Sehgal. Originalmente publicada en: *Kultureflash*. [Consulta 15 enero 2013]. Actualmente no disponible: <http://www.kultureflash.net/archive/192/priview.html>. Reproducida con modificaciones en la web del artista. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://tylercoburn.com/coburn-sehgal.pdf>.
- COLLINS, James. 1971. *Revision and Prescription* [monografía]. Colección MACBA.
- CONCHEIRO, Luciano. 2016. *Contra el tiempo. Filosofía práctica del instante*. Barcelona: Anagrama.
- COPELAND, Mathieu. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.mathieucopeland.net/>.
- CRIMP, Douglas. 1979. Pictures. *October*, 8, pp. 75-88.
- _____. 1980. The Photographic Activity of Postmodernism. *October*, 15, pp. 91-101.
- DÁVILA, Josechu. s.f. Memoria y calendario del proyecto presentado [PDF, 5 pp.]. Descargado

de la web del artista [<http://www.josechudavila.com>]: 15 de abril de 2013. Actualmente no disponible.

_____. 2011b. Recurso de reposición [PDF, 7 pp.]. Descargado de la web del artista [<http://www.josechudavila.com>]: 15 de abril de 2013. Actualmente no disponible.

_____. 2011d. Carta abierta al Alcalde de Madrid, Excmo. Sr. D. Alberto Ruiz Gallardón [PDF, 4 pp.]. Descargado de la web del artista [<http://www.josechudavila.com>]: 15 de abril de 2013. Actualmente no disponible.

DAVILA, Thierry. 2010. *De l'inframince: brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*. Paris: Éditions du Regard.

DAVIS, Ben. 2010. Photos for Tino. *Artnet*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.artnet.com/magazineus/reviews/davis/tino-sehgal1-7-10.asp>.

DEBORD, Guy. 1957. Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional. En: NAVARRO MONEDERO, Luis (ed.). 2001. *Potlatch. Internacional letrista (1954-1959)*. Madrid: Literatura Gris, 2001., pp. 141-157.

_____. 1967. Ed. cast. 1999. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.

DELEUZE, Gilles. 1988. Ed. cast. 1989. *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona: Paidós.

_____. 1990. Ed. cast. 1996. *Conversaciones 1972-1990*. Valencia: Pre-textos.

DEPOCAS, Alain; IPPOLITO, Jon; JONES, Caitlin (eds.). 2003. *Permanence Through Change: The Variable Media Approach*. Nueva York; Montreal: Guggenheim Museum Publications; The Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology.

DERRIDA, Jacques. 1972. Ed. cast. 1994. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.

_____. 1995. Ed. cast. 1997. *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.

DESCARTES, René. 1641. Ed. cast. 2011. *Meditaciones metafísicas*. Madrid: Alianza.

DÍAZ DE QUIJANO, Fernando. 2016. Cervantes estudiante, soldado y cautivo: el hombre detrás del mito. *El Cultural*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.elcultural.com/noticias/letras/Cervantes-estudiante-soldado-y-cautivo-el-hombre-detras-del-mito/8922>.

DINA, Ibrahim. 2012. Immaterial Art. *Contemporary Practices. Visual Arts from the Middle East*, 10, pp. 62-65. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.contemporarypractices.net/essaysv10.html>.

DIXON, Steve. 2007. Liveness. *Digital Performance. A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art and Installation*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

DOUGLAS, Sarah. 2010. Circles, Nudity, and the Carnavalesque Rule at Basel's Art Unlimited and Statements Sections. *Blouin Artinfo*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://br.blouinartinfo.com/news/story/277233/circles-nudity-and-the-carnavalesque-rule-at-basels-art>.

DREYFUS, Charles. 1989. *Happening & Fluxus*. París: Galerie 1900-2000.

DUBUFFET, Jean. 1968. Ed. cast. 2011. *Asfixiante cultura*. Jaén: Ediciones del Lunar.

- DUCHAMP, Marcel. 1989. *Notas*. Madrid: Tecnos.
- DUNAWAY, David K. 1984. The World's Non-Physical Heritage. *Meetings on Intangible Cultural Heritage (Co-)Organized by UNESCO*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0006/000609/060950eb.pdf>.
- E-CART. 2005. Daniel Knorr: The Invisible works. *E-cart, Contemporary Art Magazine*, 6. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: http://e-cart.ro/ec-6/knorr/uk/g/knorr_uk.html.
- EDITOR MIKE. 2016. An Imagined Museum: Works from the Centre Pompidou, Tate and MMK Collections. En: *Tate*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.tate.org.uk/art/albums/360899>.
- ELWES, Catherine. 2005. *Video Art: A Guided Tour*. Londres; Nueva York: I. B. Tauris.
- ESPEJO, Bea. 2015. Isidoro Valcárcel Medina: No hay campo limitado para el arte. *El Cultural*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Isidoro-Valcarcel-Medina-No-hay-campo-limitado-para-el-arte/35841>.
- EVOLUTION DE L'ART. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.evolutiondelart.net/>.
- FERRER, Esther; et al. 1997. *Esther Ferrer: de la acción al objeto y viceversa*. Guipúzcoa: Diputación Foral de Guipúzcoa.
- FETTERMAN, William. 1996. *John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances*. Londres; Nueva York: Routledge.
- FIGAREDO, Rubén. 2009. A Zaj lo que es de Zaj. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.rubenfigaredo.com/zaj.html>.
- FILLIOU, Robert. 1967. *A Filliou Sampler*. Nueva York: Something Else Press, 1967. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.ubu.com/historical/filliou/index.html>.
- FLUDD, Robert. 1617. *Utriusque Cosmi, Maioris scilicet et Minoris, metaphysica, physica, atque technica Historia*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible digitalizado en: <https://archive.org/details/utriusquecosmima02flud>.
- FONDS D'ARCHIVES NUMÉRIQUES AUDIOVISUELLES EN DANSE CONTEMPORAINE (FANA). [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://fanum.univ-fcomte.fr/fana/>.
- FOSTER, Hal. 2004. An Archival Impulse. *October*, 110, pp. 3-22.
- FRIED, Michael. 1967. Arte y objetualidad. En: FRIED, Michael. 2004. *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- GADAMER, Hans-Georg. 1998. *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos.
- GALLERO, José Luis. 2016. Sólo el amor. *El Estado Mental*. [Consulta 13 marzo 2016]. Disponible en: <https://elestado mental.com/diario/solo-el-amor>.
- GANAHIL, Rainer. 2007. Ian Wilson, A Discussion, Yvon Lambert New York, New York, 09/20/2007. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.ganahl.info/ianwilson.html>.
- GARCIMARTÍN, Ángel. 5 diciembre 2016. Tesis doctoral [mensaje de correo electrónico].
- GIDE, André. 1924. *Incidences*. París: Gallimard.

- GONZÁLEZ, Antonio. 2004. Ereignis y actualidad. En: GRACIA, Diego (ed.). *Desde Zubiri*. Granada: Comares, pp. 102-193.
- GOODMAN, Nelson. 1978. Ed. cast. 2013. *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- GRAMMATIKOPOULOU, Christina. 2012. Shades of the Immaterial: Different Approaches to the Non-Object. *Interartive*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://interartive.org/2012/02/shades-of-the-immaterial/>.
- GRANT, Stuart. 2012. Genealogies and Methodologies of Phenomenology in Theatre and Performance Studies. *Nordic Theatre Studies*, 24, pp. 8-20.
- GRATZA, Agnieszka. 2014. The Exhibition of a Film: An Interview with Mathieu Copeland. *The Exhibitionist*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://the-exhibitionist.com/the-exhibition-of-a-film-an-interview-with-mathieu-copeland/>.
- GREENBERG, Clement. 1960. La pintura moderna. Reproducido en: GREENBERG, Clement. Ed. cast. 2006. *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Siruela.
- GRIFFIN, Tim. 2005. Tino Sehgal: An Interview. *Artforum International*, 43(9), pp. 218-219.
- GROYS, Boris. 2002. Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation. En: *Documenta 11* [catálogo exposición]. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, pp. 108-114.
- GUASCH, Anna Maria. 2002. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.
- _____. 2011. *Arte y archivo, 1920-2010*. Madrid: Akal.
- GUERRA, Luis. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.luisguerra.org>.
- _____. 2014. Anarchistory of Action (a Heresy in Action). [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: http://www.academia.edu/8157584/Anarchistory_of_Action_a_heresy_in_action.
- _____. 2016. *Seminario de la inexistencia del arte*. Barcelona. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: http://media.wix.com/ugd/9bb6c5_9df2a8f98cdd4a569abb37e200aa83ea.pdf.
- GUGGENHEIM. s.f. Douglas Huebler. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/douglas-huebler>.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. 2006. *Pensamiento hispanoamericano*. México, D.F.: UNAM.
- GUTMAN, Miguel. 2011. La creación del universo en el Rig Veda. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: http://www.elportaldelaindia.com/El_Portal_de_la_India_Antigua/Rigveda_I.html.
- HEIDEGGER, Martin. 1957. Ed. cast. 2013. *Identidad y diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- _____. 1966. *Discourse on Thinking*. Nueva York: Harper & Row.
- HELGUERA, Pablo. 2010. *Las aventuras de Olmeco Beuys*. Bethesda, Maryland: Jorge Pinto Books.
- HENDRICKS, Jon. 25 noviembre 2016. Inquiry regarding Yoko Ono's oral pieces [mensaje de correo electrónico].
- HERNÁNDEZ, Ayara. 2008. La poética de la desaparición. [Consulta 24 enero 2017].

Disponible en: <http://lanimal.org/index.php?page=generador&lg=cast&id=139>.

HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Ángel. 2012. Cuando lo sólido se desvanece en el aire. *Creatividad y Sociedad*, 19, pp. 1-31. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.creatividadysociedad.com/articulos/19/Cuando%20lo%20solido%20se%20desvanece%20en%20el%20aire.pdf>.

_____. 2015. La crítica de arte y la experiencia de la novela. *Exit Express*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://exit-express.com/la-critica-de-arte-y-la-experiencia-de-la-novela/>.

HIGGINS, Dick. 1966. Intermedia. *The Something Else Newsletter*, 1(1). [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: http://www.primaryinformation.org/oldsite/SEP/Something-Else-Press_Newsletter_V1N1.pdf.

HOLLAWAY, Emma. 2013. From the Archive: 'The Use of Rumour in the Work of Francis Alÿs'. *Line Magazine*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://blog.linemagazine.co.uk/post/62494255373/from-the-archive-the-use-of-rumour-in-the-work>.

HOLT-SMITHSON FOUNDATION. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.robertsmithson.com/>.

HORNER, Winifred B. 1979. Speech-Act and Text-Act Theory: 'Theme-ing in Freshman Composition. *College Composition and Communication*, 30(2), pp. 165-169.

HUI, Yuk, y BROECKMANN, Andreas (eds.). 2015. *30 Years after Les Immatériaux: Art, Science and Theory*. Luneburgo, Alemania: Meson Press.

INNOMIND. 2011. Irene Izquierdo: Artist Spotlight (Berlin, Germany 2010). [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZI8YijMHmQ>.

INSTITUTO DEL PATRIMONIO CULTURAL DE ESPAÑA (IPCE). Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Gobierno de España. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://ipce.mcu.es/>.

INSÚA LINTRIDIS, Lila. 2016. La ciudad amplificada. En: BLASCO, Selina (dir.). *Pero... ¿esto es arte? Universidad Popular*. 10 de febrero a 6 de abril. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo.

IZQUIERDO, Irene. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <https://ireneizquierdo.com/>.

JAKOVLJEVIĆ, Branislav. 2011. On Performance Forensics: The Political Economy of Reenactments. *Art Journal*, 70(3), pp. 50-54.

JAN MOT. 2007. Oral Culture Starts Off with John Cage and Robert Barry. Disponible en: http://janmot.com/oral_culture/text.php.

JENKINSON, Emily. 2005. Ian Wilson – Discussion. *A-N News*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <https://www.a-n.co.uk/p/364619>.

JIMÉNEZ, José. 2002. *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos.

JONES, Amelia. 1997. 'Presence' in Absentia: Experiencing Performance as Documentation. *Art Journal*, 56(4), pp. 11-18.

_____. 2014. Performar, performatividad, performance... y la política del rastro material. En: PONTBRIAND, Chantal. *Per/form: cómo hacer cosas con [sin] palabras* [catálogo exposición].

Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo, pp. 58-87.

JOUANNAIS, Jean-Yves. 1997. Ed. cast. 2014. *Artistas sin obra*. Barcelona: Acantilado.

JOUFFRET, Esprit. 1903. *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions et introduction à la géométrie à n dimensions*. París: Gauthier-Villars.

KALTENBACH, Stephen. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.stephenkaltenbach.com/>.

KALTENBACH, Stephen; PANGBURN, DJ. 2016. How to Subvert the Art World and Get Away with It. *The Creators Project*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://thecreatorsproject.vice.com/blog/stephen-kaltenbach-protocol-of-opposites-essay>.

KAPROW, Allan. 1959. Something to Take Place: A Happening. *The Anthologist*, 30(4), pp. 5-16.

_____. 1966a. *Assemblage, Environments & Happenings*. Nueva York: Harry N. Abrams.

_____. 1966b. How to Make a Happening. Reproducido en: *Primary Information*. 2009. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://primaryinformation.org/files/allan-kaprow-how-to-make-a-happening.pdf>.

_____. 1967. *Allan Kaprow* [catálogo exposición]. Pasadena: Pasadena Art Museum.

KAPROW, Allan; KELLEY, Jeff (ed.). 1993. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Londres: University of California Press.

KARSHAN, Donald. 1970. *Conceptual Art and Conceptual Aspects* [catálogo exposición]. Nueva York: New York Cultural Center.

KAYE, Nick. 1994. Live Art: Definition and Documentation. *Contemporary Theater Review*, 2(2), pp. 1-7.

KENNEDY, Garry Neill. 2012. *The Last Art College: Nova Scotia College of Art and Design, 1968-1978*. Londres; Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

KIRBY, Michael. 1965. *Happenings: An Illustrated Anthology*. Nueva York: Dutton.

KLEINMEULMAN, Chantal. 2008. *Ian Wilson: The Discussions/Los debates*. Eindhoven; Ginebra; Barcelona: Van Abbemuseum; Musée d'art moderne et contemporain; Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

KOCH, Alexander. 2011. General Strike. *Kow*, 8, pp. 1-20. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: http://www.kow-berlin.info/issues/kow_issue_8.

KRAUSS, Rosalind. 1977. Notas sobre el índice. Reproducido en: KRAUSS, Rosalind. 1984. Ed. cast. 2006. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, pp. 209-235.

_____. 1979. La escultura en el campo expandido. Reproducido en: KRAUSS, Rosalind. 1984. Ed. cast. 2006. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, pp. 289-303.

KRULL, Craig; MORGAN, Robert C. 1993. *Action/Performance and the Photograph*. Los Ángeles: Jan Turner, Krull Galleries.

KRYSA, Joasia. 2006. Curating Immateriality: The Work of the Curator in the Age of Network Systems. En: KRYSA, Joasia (ed.). *Curating Immateriality*. Londres: Autonomedia, pp. 7-25.

- LYOTARD, Jean-François; CHAPUT, Thierry. 1985. *Les Immatériaux* [catálogo exposición]. París: Centre Georges Pompidou. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: https://monoskop.org/Les_Immat%C3%A9riaux.
- MACDONALD, Corina. 2009. Scoring the Work: Documenting Practice and Performance in Variable Media Art. *Leonardo*, 42(1), pp. 59-63.
- MALASAUSKAS, Raimundas. 2003. Interview with Robert Barry. *Newspaper Jan Mot*, 2003, vol. 36.
- MALÉVICH, Kazimir. 1921. Ed. cast. 2006. *La pereza como verdad inalienable del hombre*. Vigo: Maldoror.
- MANSART, Guillaume. s.f. Ian Wilson. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://collection.fraclorraine.org/collection/print/643?lang=en>.
- MANZELLA, Christina; WATKINS, Alex. 2011. Performance Anxiety: Performance Art in Twenty-First Century Catalogs and Archives. *Art Documentation*, 30(1), pp. 28-32.
- MARSH, Anne. 2008. Performance Art and Its Documentation: A Photo/Video Essay. *About Performance*, 8, pp. 15-29.
- MCADAMS, Dona Ann. 1996. *Caught in the Act: A Look at Contemporary Multi-Media Performance*. Nueva York: Aperture.
- MCCLEAN, Daniel. 2013. Seth Siegelaub: The People Who Matter. *Newspaper Jan Mot*, 88, pp. 2-5.
- MCEVILLEY, Thomas. 1994. Yves Klein, conquistador del vacío. *Z3U: Revista d'Arquitectura*, 2, pp. 10-57.
- _____. 2008. James Lee Byars: A Study for Posterity. *Art in America*, 96(10), pp. 143-149, 208-9.
- MELVILLE, Herman. 1853. Bartleby el escribiente. Reproducido en: MELVILLE, Herman. Ed. cast. 2001. *Preferiría no hacerlo*. Valencia: Pre-textos.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1945. Ed. cast. 1994. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- MEYER, Ursula. 1969. Ian Wilson. Interview (November 12, 1969). *Ubuweb*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: http://www.ubu.com/papers/wilson_statements.html.
- _____. 1972. *Conceptual Art*. Nueva York: E. P. Dutton.
- MIDGETTE, Anne. 2007. You Can't Hold It, But You Can Own It. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2007/11/25/arts/design/25midg.html?ref=annemidgette&r=0>.
- MILLER, Arthur I. 2001. *Einstein, Picasso: Space, Time, and the Beauty That Causes Havoc*. Nueva York: Basic Books.
- _____. 2012. Henri Poincaré: The Unlikely Link Between Einstein and Picasso. *The Guardian*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <https://www.theguardian.com/science/blog/2012/jul/17/henri-poincare-einstein-picasso>.
- MILLER, James E. 1995. *La pasión de Michel Foucault*. Santiago de Chile: Andrés Bello.

- MILLOT, Catherine. 1983. Ed. cast. 1984. *Exsexo: Ensayo sobre el transexualismo*. Barcelona: Paradiso.
- MOLESWORTH, Helen. 2002. Tune in, Turn on, Drop out: The Rejection of Lee Lozano. *Art Journal*, 61(4), pp. 65-71.
- MONTENEGRO, Andrés David. 2012. Francis Alÿs, Santiago Sierra y Tania Bruguera: exilios voluntarios, lugares en debate y desplazamientos orales. *Errata*, 5, pp. 20-41.
- MOORE, Alan W. s.f. A Brief Genealogy of Social Sculpture [web only article]. *Journal of Aesthetics and Protest*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.joaap.org/webonly/moore.htm>.
- MORAZA, Juan Luis. 2015. Formas del límite. En: LAFUENTE, Pablo; MENDIZABAL, Asier (dirs.). *XXII Jornadas de estudio de la imagen: Comparabilidades: relación y escala*. 29 de junio a 2 de julio. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=OsRnjLOBllw>.
- MORGAN, Robert C. 1996. Ed. cast. 2003. *Del arte a la idea: ensayos sobre arte conceptual*. Madrid: Akal.
- MORGAN, Tiernan. 2015. 7 Artists, 25 Pages Each, 1 Half-Century Later: Revisiting the Xerox Book. *Hyperallergic*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://hyperallergic.com/240038/7-artists-25-pages-each-1-half-century-later-revisiting-the-xerox-book/>.
- MORGANOVÁ, Pavlína. 2014. *Czech Action Art: Happenings, Actions, Events, Land Art, Body Art and Performance Art Behind the Iron Curtain*. Chicago: Karolinum Press.
- MOT, Jan. 2008. Ian Wilson's Time Piece. *Newspaper Jan Mot*, 61. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.janmot.com/text.php?id=23>.
- MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE BARCELONA. 2012. SON[I]A #149: Xavier Le Roy [audio en podcast]. *Ràdio Web MACBA*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: http://rwm.macba.cat/en/sonia/xavier_le_roy/capsula.
- _____. 2015. SON[I]A #201: Georges Didi-Huberman [audio en podcast]. *Ràdio Web MACBA*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://rwm.macba.cat/en/sonia/georges-didi-huberman/capsula>.
- _____. s.f. Stanley Brouwn. Obras 1960-2005. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.macba.es/es/expo-stanley-brouwn>.
- MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE CASTILLA Y LEÓN. s.d. Conferencia performativa. Nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://conferenciaperformativa.org>.
- MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. 2010. Inside Installations. La preservación y reinstalación de obras de arte (2004-2010). [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/restauracion/proyectos-investigacion-desarrollo/inside-installations>.
- _____. 2011. Vasarely Go Home. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: http://vasarelygohome.museoreinasofia.es/esp/vasarely_go_home.html.
- _____. 2015. *Aún no. Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad* [folleto

exposición].

MUSEO TAMAYO. s.f. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://museotamayo.org/ajax/articulo/r-rumor>.

MUSEO UNIVERSITARIO DE ARTE CONTEMPORÁNEO (MUAC, UNAM). 2013. Mandala Mental. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://muac.unam.mx/expo-detalle-34-Mandala-Mental>.

MUSEUM OF MODERN ART. 2005. Marina Abramović. Seven Easy Pieces [vídeo]. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <https://www.moma.org/explore/multimedia/audios/190/1998>.

_____. 2010. Marina Abramović: Documenting Performance [vídeo]. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=6Rp_av9kLPM.

_____. 2012. Seth Siegelaub Papers in The Museum of Modern Art Archives. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <https://www.moma.org/learn/resources/archives/EAD/Siegelaubf>.

NAVARRO MONEDERO, Luis (ed.). 2001. *Potlatch. Internacional Letrista, 1954-1959*. Madrid: Literatura Gris.

NEGRETE ALCUDIA, Juan Antonio. 2012. El enigma del Parménides de Platón. Planteamiento de la cuestión. *Dialéctica y Analogía* [blog personal]. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://dialecticayanalogia.blogspot.com.es/2012/02/el-enigma-del-parmenides-de-platon.html>.

NETHERLANDS INSTITUTE FOR CULTURAL HERITAGE; et al. (coords). 2007. *Inside Installations. Preservation and Presentation of Installation Art*. Países Bajos: ICN/SBMK. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.sbm.nl/uploads/inside-installations-kl.pdf>.

NEUHAUS, Max. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.max-neuhaus.info/>.

NICKAS, Bob. 2003. Dematerial Girl. Whatever Happened to: Laurie Parsons. *Artforum*, 41(8), pp. 202-205.

NO SHOW MUSEUM. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.noshowmuseum.com>.

NOEVER, Peter; PERRIN, François (eds.). 2004. *Air Architecture. Yves Klein*. Ostfildern: Hatje Cantz.

NYMAN, Michael. 1999. Ed. cast. 2006. *Música experimental. De John Cage en adelante*. Gerona: conTmpto-Documenta Universitaria.

O'DELL, Kathy. 1997. Displacing the Haptic: Performance Art, the Photographic Document, and the 1970s. *Performance Research*, 2(1), pp. 73-81.

OBRIST, Hans Ulrich. 2010. John Baldessari. *El Cultural*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/John-Baldessari/26570>.

_____. 2011. There Was a Discussion. *Mousse*, 31, pp. 202-204.

_____. 2013. *Do It: The Compendium*. Nueva York: Independent Curators International/Distributed Art Publishers.

OLVEIRA, Manuel. 2014a. *Conferencia performativa: nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos*. León: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León; This Side

Up.

_____. 2014b. Historia. En: MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE CASTILLA Y LEÓN. s.d. Conferencia performativa. Nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://conferenciaperformativa.org/un-poco-de-historia/>.

ONG, Walter J. 1982. Ed. cast. 2006. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México D. F.; Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

ONO, Yoko. 1964. Reimp. 2000. *Grapefruit*. Nueva York: Simon & Schuster.

ORDÓÑEZ DÍAZ, Leonardo. 2011. Arte y acontecimiento. Una aproximación a la estética deleuziana. *Revista Latinoamericana de Filosofía*, 37(1), pp. 127-152.

ORTIZ, Jen. 2012. Can Performance Art Be Collected or Reproduced and Still Maintain Its Original Message and Ephemerality? *Hyperallergic*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://hyperallergic.com/53624/can-performance-art-be-collected/>.

PAGÉ, Suzanne. 1989. *L'art conceptuel, une perspective* [catálogo exposición]. París: Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

PAUL, Christiane. 2015. From Immateriality to Neomateriality: Art and the Conditions of Digital Materiality. *21st International Symposium on Electronic Art*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: http://isea2015.org/proceeding/submissions/ISEA2015_submission_154.pdf.

_____. 2007. The Myth of Immateriality: Presenting and Preserving New Media. En: GRAU, Oliver (ed.). *MediaArtHistories*. Cambridge; Londres: The MIT Press, pp. 251-274.

PELLECER MAYORA, María del Carmen. 2012. *Una: la historia de Margarita Azurdia*. Guatemala: Tipografía Nacional.

PEREC, Georges. 1989. Ed. cast. 2008. *Lo infraordinario*. Madrid: Impedimenta.

PÉREZ, Asun. 2015. Javier Núñez Gasco transforma las reglas de las artes escénicas en el Espai d'Art Contemporani. *No me pierdo ni una*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.nomepierdoniuna.net/javier-nunez-gasco-transforma-las-reglas-de-las-artes-escenicas-en-el-espai-dart-contemporani/>.

PÉREZ, David. 2008. *Sin marco: arte y actitud en Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

PERLMAN, Hirsch. 2005. A Wastrel's Progress and Worm's Retreat. *Art Journal*, 64, pp. 62-69.

PHELAN, Peggy. 1993. *Unmarked: The Politics of Performance*. Londres; Nueva York: Routledge.

PICAZO, Glòria; RIBALTA, Jorge (eds.). 2003. *Indiferencia y singularidad: la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili.

PIETROIUSTI, Cesare. Non-Functional Thoughts. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.nonfunctionalthoughts.net/>.

PINE II, B. Joseph; GILMORE, James H. 1998. Welcome to the Experience Economy. *Harvard Business Review*, 76(4). [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <https://hbr.org/1998/07/welcome-to-the-experience-economy>.

_____. 1999. *The Experience Economy: Work Is Theatre and Every Business is a Stage*. Boston:

Harvard Business School Press.

PLAY DRAMATURGIA. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.teatron.com/playdramaturgia/blog/playdramaturgia/>.

POLANYI, Michael. 1966. *The Tacit Dimension*. Garden City, Nueva York: Doubleday.

PONTBRIAND, Chantal. 2014. *Per/form: cómo hacer cosas con [sin] palabras* [catálogo exposición]. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo.

PROYECTO FARENHEIT 451. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://personaslibro.com>.

QUARANTA, Domenico. 2009. ¡No es inmaterial, estúpido! La insoportable materialidad de lo digital. *Artecontexto*, 22, pp. 34-41.

RAJCHMAN, John. 2009. Les Immatériaux or How to Construct the History of Exhibitions. *Tate Papers*, 12. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/les-immatériaux-or-how-to-construct-the-history-of-exhibitions>.

REASON, Matthew. 2006. *Documentation, Disappearance and The Representation of Live Performance*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

REEVES, Hubert. 2011. *La historia más bella del mundo. Los secretos de nuestros orígenes*. Barcelona: Anagrama.

REINHARDT, Ad. 1953. Twelve Rules for a New Academy. *Art News*, 56(3), 1957, pp. 37-8. Reproducido en: ROSE, Barbara (ed.). 1975. *Art-as-Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*. Nueva York: Viking, pp. 203-7.

RESTANY, Pierre; DESCARGUES, Pierre; MCSHINE, Kynaston. 1967. *Yves Klein* [catálogo exposición]. Nueva York: Jewish Museum.

RICHTER, Gerhard. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <https://www.gerhard-richter.com/>.

RIKA MANIATES, Maria. 1979. *Mannerism in Italian Music and Culture, 1530-1630*. Manchester: Manchester University Press.

RILEY-SMITH, Louise; DAVIET-THERY, Christophe (eds.). 2011. *Art & Project Bulletins 1-156 September 1968 – November 1989*. Londres; Cambridge; París: Cabinet Gallery; 20th Century Art Archives; Galerie Christophe Daviet-Thery.

RINEHART, Richard. 2007. The Media Art Notation System: Documenting and Preserving Digital/Media Art. *Leonardo*, 40(2), pp. 181-187.

RÍO, Víctor del. La estética del documento. Revisiones del arte y la teoría. *Lápiz*, 2000, nº 166, pp. 55-64.

RODRÍGUEZ CASADO, Javier. 2014. Hacia una redefinición de la nada, o por qué la inmaterialidad solo puede ser un concepto inteligible. *Revista de Bellas Artes*, 12, pp. 37-50.

RUSSETH, Andrew. 2009. Deitch Defends Dakis Joannou Show at the New Museum. *Blouin Artinfo*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.blouinartinfo.com/news/story/33266/deitch-defends-dakis-joannou-show-at-the-new-museum>.

- SÁNCHEZ, José Antonio. 2014. Actuar, realizar, manifestar. En: PONTBRIAND, Chantal. *Per/perform: cómo hacer cosas con [sin] palabras* [catálogo exposición]. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo, pp. 88-117.
- SANDFORD, Mariellen R. 1994. *Happenings and Other Acts*. Londres; Nueva York: Routledge.
- SANTONE, Jessica. 2008. Marina Abramović's *Seven Easy Pieces*: Critical Documentation Strategies for Preserving Art's History. *Leonardo*, 41(2), pp. 147-152.
- SCHARF, Aaron. 1968. Ed. cast. 1994. *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza.
- SCHOPENHAUER, Arthur. 1818. Ed. cast. 2010. *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Gredos.
- SCOTT, James C. 1990. *Domination and the Arts of Resistance*. Londres: Yale University Press.
- SEITEL, Peter. 2001. Safeguarding Traditional Cultures: A Global Assessment. *Meetings on Intangible Cultural Heritage (Co-)Organized by UNESCO*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001323/132327m.pdf>.
- _____. 2002. Defining the Scope of the Term Intangible Cultural Heritage. *Meetings on Intangible Cultural Heritage (Co-)Organized by UNESCO*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: www.unesco.org/culture/ich/doc/src/04591-EN.doc.
- SEKULA, Allan. 1986. The Body and the Archive. *October*, 39, pp. 3-64.
- SERPENTINE GALLERIES. 2006. Reiner Ruthenbeck. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/reiner-ruthenbeck>.
- SHARP, Willoughby. 1969. An Interview with Joseph Beuys. *Artforum*, 7, pp. 40-47.
- SHERMAN, Tom. 2007. The Premature Birth of Video Art. *iDC Digest*. 27(17). [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <https://mailman.thing.net/pipermail/idc/2007-January/000949.html>.
- SHUNK, Harry. 1992. *Harry Shunk: Projects: Pier 18*. Niza: Musée d'art moderne et d'art contemporain.
- SIEGEL, Katy. 2001. Making Waves: Katy Siegel Talks with David Reed about the Legacy of Lee Lozano. *Artforum*, 40(2), pp. 120-127.
- SIEGEL, Marcia B. 2016. Mountain of Sparks. *The Hudson Review*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://hudsonreview.com/2016/01/mountain-of-sparks/>.
- SIEGELAUB, Seth. 1969a. *January 5-31, 1969* [catálogo exposición]. Nueva York.
- _____. 1969b. *March 1969* [catálogo exposición]. Nueva York.
- _____. 1969c. *Catalogue for the Exhibition* [catálogo exposición]. British Columbia, Canada: Center for Communications and the Arts, Simon Fraser University.
- SIEGELAUB, Seth; WENDLER, John. 1968. *The Xerox Book*. Nueva York.
- SIMONINI, Ross. 2011. Eccentric's Corner: Immaterial Guy. *Psychology Today*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.psychologytoday.com/articles/201108/eccentrics-corner-immaterial-guy>.
- SIOBHAN DAVIES DANCE. The Choreographic Archive of Siobhan Davies Dance. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://siobhandaviesreplay.com/>.

- SLATER, Don. Visual Culture. En: JENKS, Chris ed. 1995. *Photography and Modern Vision: The Spectacle of 'Natural Magic'*. Londres; Nueva York: Routledge, pp. 218-237.
- SMITHSON, Robert; FLAM, Jack (ed.). 1996. *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley: University of California Press.
- SONTAG, Deborah. 2009. A Caged Man Breaks Out at Last. *The New York Times*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2009/03/01/arts/design/01sont.html>.
- SONTAG, Susan. 1966. Contra la interpretación. Reproducido en: SONTAG, Susan. Ed. cast. 1984. *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral.
- SPIEKER, Sven. 2008. 1881: Matters of Provenance (Picking Up after Hegel). *The Big Archive. Art from bureaucracy*. Cambridge, Massachusetts; Londres: The MIT Press, pp. 17-33.
- STICH, Sidra. 1995. *Yves Klein* [catálogo exposición]. Madrid; Stuttgart: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Cantz Verlag.
- STIEGLER, Bernard. 2008. *Économie de l'hypermatériel et psychopouvoir*. París: Mille et une nuits. Extractos reproducidos en: KINSLEY, Sam. 2012. Stiegler on 'Immateriality' and 'Virtual Spaces'. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.samkinsley.com/2013/08/12/stiegler-on-immateriality-and-virtual-spaces/>.
- STILINOVIĆ, Mladen. 1993. The Praise of Laziness. Reproducido en: *Moscow Art Magazine*, 1998, pp. 25-26. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.guelman.ru/xz/english/XX22/X2207.HTM>.
- STRICKLAND, Carol. 2010. Is It Art? For Performance Artist Tino Sehgal, It's Immaterial. *The Christian Science Monitor*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.csmonitor.com/The-Culture/Arts/2010/0216/Is-it-art-For-performance-artist-Tino-Sehgal-it-s-immaterial>.
- SZEWCZYK, Monika. 2009. Art of Conversation, Part II. *E-flux Journal*, 7. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.e-flux.com/journal/07/61391/art-of-conversation-part-ii/>.
- TAGG, John. 2005. *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- THE INSTITUTE OF CONTEMPORARY ART/BOSTON. 2015. Theater Piece No. 1. 1 x 50: Theater Piece No. 1 Revisited. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.icaboston.org/events/theater-piece-no-1-x-50-theater-piece-no-1-revisited>.
- THE HUMAN LIBRARY ORGANIZATION. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://humanlibrary.org>.
- THOMAS, Elizabeth. s.f. What Happens in Halifax Stays in Halifax. *BAM/PFA*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://archive.bampfa.berkeley.edu/art/AN0318>.
- THOMAS, Helen. 2004. Reconstruction and Dance as Embodied Textual Practice. En: CARTER, Alexandra (ed.). *Rethinking Dance History: A Reader*. Londres; Nueva York: Routledge, pp. 32-45.
- THORNTON, Sarah. 2012. Tino Sehgal: The Fine Art of Human Interaction. *Prospero (The Economist)*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://0-www.economist.com.cisne.sim.ucm.es/blogs/prospero/2012/07/tino-sehgal>.
- TOLEDO, Aida. 2008. Discusiones sobre lo efímero: reflexiones sobre la performance en

Guatemala. En: *Los desaparecidos/ Horror vacui*. Guatemala: Embajada de España en Guatemala, pp. 64-73.

TORREGO, Esperanza (ed.); PLINIO SEGUNDO, Cayo. 1988. *Textos de historia del arte*. Madrid: Visor.

TRANSMEDIALE. 2011. Philip Auslander (US) about Digital Liveness in Historical, Philosophical Perspective [vídeo]. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <https://vimeo.com/20473967>.

TROMP, Maarten (dir.). 2011. *Installation Art: Who Cares?* [documental]. Países Bajos: Stichting Behoud Moderne Kunst (SBMK).

UBUWEB, s.f. Seven Easy Pieces by Marina Abramović (2007). Disponible en: http://ubu.com/film/abramovic_seven.html.

UNESCO. 1985. Final Report: Meeting of Experts to Draw Up a Future Programme Concerning the Non-Physical Heritage. *Meetings on Intangible Cultural Heritage (Co-)Organized by UNESCO*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images//0006/000649/064992eb.pdf>.

_____. 1987a. Consideration of the Problems Raised by the Need to Inventory, Collect and Study the Non-Physical Heritage. *Meetings on Intangible Cultural Heritage (Co-)Organized by UNESCO*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images//0008/000829/082903eb.pdf>.

_____. 1987b. Towards the Development of a Typology for the Non-Physical Heritage. *Meetings on Intangible Cultural Heritage (Co-)Organized by UNESCO*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0007/000755/075510eb.pdf>.

_____. 1988. Final Report: Meeting of the Working Group for the Preparation of a Plan of Action for Safeguarding the Non-Physical Heritage. Paris, 1987. *Meetings on Intangible Cultural Heritage (Co-)Organized by UNESCO*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images//0008/000818/081885mb.pdf>.

_____. 1993. International Consultation on New Perspectives for Unesco's Programme: The Intangible Cultural Heritage. *Meetings on Intangible Cultural Heritage (Co-)Organized by UNESCO*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images//0014/001432/143226eo.pdf>.

_____. 1998. Propuesta del Director General acerca de los criterios de selección de los espacios o de las formas de expresión cultural popular y tradicional merecedores de que la Unesco los proclame símbolos del patrimonio oral de la humanidad. *Meetings on Intangible Cultural Heritage (Co-)Organized by UNESCO*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001111/111165S.pdf>.

_____. 1999. Final Conference Report. *Meetings on Intangible Cultural Heritage (Co-)Organized by UNESCO*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00111-EN.pdf>.

_____. 2001a. Final Report: International Round Table on 'Intangible Cultural Heritage – Working Definitions' 14 – 17 March, Turin, Italy. *Meetings on Intangible Cultural Heritage (Co-)Organized by UNESCO*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00077-EN.pdf>.

- _____. 2001b. International Round Table 'Intangible Cultural Heritage' – Working definitions. *Meetings on Intangible Cultural Heritage (Co-)Organized by UNESCO*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/05299.pdf>.
- _____. 2001c. International Round Table 'Intangible Cultural Heritage' – Working Definitions. *Meetings on Intangible Cultural Heritage (Co-)Organized by UNESCO*. Disponible en: <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/05359-EN.pdf>.
- _____. 2003a. Working Towards the 2003 Convention. *Meetings on Intangible Cultural Heritage (Co-)Organized by UNESCO*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/01854-ES.pdf>.
- _____. 2003b. ¿Qué es el patrimonio cultural inmaterial? [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/01851-ES.pdf>.
- _____. 2003c. Identificar e inventariar el patrimonio cultural inmaterial, 2003b. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/01856-ES.pdf>.
- _____. 2003d. Los ámbitos del patrimonio cultural inmaterial. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/01857-ES.pdf>.
- _____. 2016. *Textos fundamentales de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003*. Francia: Unesco. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/2003_Convention_Basic_Texts-2016_version-SP.pdf.
- _____. s.f. Propuesta de plan para confeccionar un inventario de los elementos del patrimonio cultural inmaterial. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.unesco.org/culture/ich/es/propuesta-de-plan-para-confeccionar-un-inventario-de-los-elementos-del-patrimonio-cultural-inmaterial-00266>.
- UNIVERSES IN UNIVERSE. s.f. Francis Alÿs, La Cabaña (2) - 7a Bienal Habana. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://universes-in-universe.de/car/habana/bien7/cabana2/s-alyis.htm>.
- UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA. Valcárcel Medina: “La memoria propia, es la mejor fuente de documentación”. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.uclm.es/cdce/sin/sin1/valcar1.htm>.
- VAKKALANKA, Harshini. 2011. Words of Art. *The Hindu*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.thehindu.com/features/metroplus/words-of-art/article2701201.ece>.
- VALCÁRCEL MEDINA, Isidoro. 2010. *La Ley del Arte*. Valencia: Sala Parpalló.
- VALDÉS, Emiliano. 2014. Colectividad y revolución. *Guggenheim UBS Map*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <https://www.guggenheim.org/wp-content/uploads/2014/10/guggenheim-blogs-ubs-map-collectivity-and-revolution-spanish.pdf>.
- VAN DEN BOOGAARD, Oscar. 2002. Interview with Ian Wilson. *Newspaper Jan Mot*, 2002, 32. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.janmot.com/text.php?id=22>.
- VAN DEN BOOGAARD, Oscar. 2014. In Search of Stanley Brouwn: The Man Who Wishes to Remain Invisible. *Frieze*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <https://frieze.com/article/search-stanley-brouwn>.
- VARIABLE MEDIA QUESTIONNAIRE. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en:

<http://variablemediaquestionnaire.net/>.

VAUTIER, Ben. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.ben-vautier.com>.

VOINEA, Raluca, *et al.* 2010. Nothing. En: BALADRÁN, Zbyněk; HAVRÁNEK, Vít; KREJČOVÁ, Věra (eds.). *Atlas of Transformation*. Praga: JRP Ringier; tranzit.cz, p. 100. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/n/nothing/nothing-raluca-voinea.html>.

VV. AA. 2008. *Ir y venir de Valcárcel Medina* [catálogo exposición]. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.

VV. AA. 2013. *18 fotografías y 18 historias*. Ámsterdam: If I Can't Dance, I Don't Want to Be Part of Your Revolution.

_____. 2014. *Los Torreznos: Cuatrocientos setenta y tres millones trescientos cincuenta y tres mil ochocientos noventa segundos* [catálogo exposición]. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo, 2014.

WALL, Jeff. 1995. «Señales de indiferencia»: aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual. Reproducido en: PICAZO, Glòria; RIBALTA, Jorge (eds.). 2003. *Indiferencia y singularidad: la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 213-249.

WALLIS, Brian. 2002. Public Funding and Alternative Spaces. En: AULT, Julie (ed.). *Alternative Art New York 1965-1985*. Minnesota: Minnesota University Press, pp. 161-181.

WARENICHOVA, Tatiana; LI, Zhao. 2010. *Ria Pacquée (T. Warenichova and Z. Li, 2010)*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.belgiumishappening.net/home/interviews/ria-pacquee-2010>.

WILSON, Andrew. 2010. Keith Arnatt: Art as an Act of Omission, 1971. En: *Tate*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: www.tate.org.uk/art/artworks/arnatt-art-as-an-act-of-omission-p13144.

WILSON, Ian. 2004. Working Notes 2003. *Newspaper Jan Mot*, 40.

WÓJCIK, Anna. 2014. The Politics of Art: An Interview with Jacques Rancière. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.versobooks.com/blogs/2320-the-politics-of-art-an-interview-with-jacques-ranciere>.

YADONG HAO, Sophia. 2011. Memory Is Not Transparent. *Art Journal*, 70(3), pp. 46-50.

YOSHIMOTO, Midori. 2005. *Into Performance: Japanese Women Artists in New York*. Nueva Jersey: Rutgers University Press.

YVES KLEIN ARCHIVES. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.yveskleinarchives.org/>.

ŽIŽEK, Slavoj. 2014. *Philosophy in Transit*. Londres: Penguin Books.

CONSULTADA

ADORNO, Theodor W. 1970. Ed. cast. 1992. *Teoría estética*. Madrid: Taurus.

ALVANSON, Kristen. 2007. The Art of Nothing: Immateriality and Intangible Art. [Consulta

24 enero 2017]. Disponible en: http://www.kristenaltvanson.com/new/pdf/Art_of_Nothing.pdf.

ARNALDO, Javier. 2000. *Yves Klein*. Hondarribia, Guipúzcoa: Nerea.

BADIOU, Alain. 1988. Ed. cast. 2007. *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial.

_____. 2013. Las condiciones del arte contemporáneo. *Documentos Brumaria* 284.

[Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://documentos.brumaria.net/284-las-condiciones-del-arte-contemporaneo>.

BAENA, Fernando. 2013. *Los restos. La relación entre las artes plásticas y el arte de acción*. Madrid: Ars Activus.

BISHOP, Claire. 2010. Cuaderno: Performance delegada: subcontratar la autenticidad. *Otra Parte: Revista de Artes y Letras*, 22. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.revistaotraparte.com/n%C2%BA-22-verano-2010-2011/cuaderno-performance-delegada-subcontratar-la-autenticidad>.

BLACK, Bob. 2013. *La abolición del trabajo*. Logroño: Pepitas de Calabaza.

BLISTÈNE, Bernard. 1985. Les Immatériaux: A Conversation with Jean-François Lyotard and Bernard Blistène. *Flash Art*, 121, pp. 32-39. Reproducido en: MCDOWELL, Tara. 2014. Les Immatériaux: A Conversation with Jean-François Lyotard and Bernard Blistène. *Art Agenda*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.art-agenda.com/reviews/les-immatériaux-a-conversation-with-jean-francois-lyotard-and-bernard-blistene/>.

BOUSTEAU, Fabrice. 2010. L'extraordinaire exposition de Tino Sehgal au Guggenheim. *Beaux Arts Magazine*, 311, pp. 82-89.

CALIFORNIA COLLEGE OF THE ARTS. s.d. 'I Was a Tino Sehgal Interpreter' (As Told by Work-Study Students at the CCA Wattis Institute). *California College of the Arts News*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <https://www.cca.edu/news/2013/04/15/i-was-tino-sehgal-interpreter>.

CHARLESWORTH, J. J. 2012. At What Point Does Nothing Become Too Much of a Good Thing? *Art Review*, 61, pp. 52-52.

CHAVARRÍA, Javier. 2002. *Artistas de lo inmaterial*. Hondarribia, Guipúzcoa: Nerea.

CLAURA, Michel; SIEGELAUB, Seth (ed.). 1970. *18 Paris IV.70* [catálogo exposición].

COLIN, Anna. 2006. Tino Sehgal: adepte du progrès / Proponent of Progress. *Art Press*, pp. 110-111.

CONNOR, Steven. 2008. Next-to-Nothing. *Tate Etc.*, 12, pp. 82-93. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/next-nothing>.

COPELAND, Mathieu (ed.). 2009. *Voids/Vides*. París; Berna: JRP-Ringier; Centre Georges Pompidou; Kunsthalle Bern.

CORREA LUCERO, Horacio; GONZÁLEZ, Julio. 2013. Análisis crítico del devenir del concepto de trabajo inmaterial: una revisión del concepto en el pensamiento de Negri, Lazzarato y Hardt. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://e-tcs.org/wp-content/uploads/2013/07/Correa-H.-y-Gonz%C3%A1lez-J.-An%C3%A1lisis-cr%C3%ADtico-del-devenir-del-concepto-de-trabajo-inmaterial.pdf>.

DÁVILA, Josechu. 2010a. Notificación de reintegro parcial de la subvención otorgada a

Josechu Dávila Buitrón, para la realización del proyecto “Aportación de contenido económico...” [PDF, 1 p.]. Descargado de la web del artista [<http://www.josechudavila.com>]: 15 de abril de 2013. Actualmente no disponible.

_____. 2010b. Escrito presentado por el artista en el que se pide que se tengan por efectuadas las oportunas alegaciones contra la resolución de fecha de 21 de julio de 2010, se deje la misma sin efecto, ordenándose el archivo y del expediente de reintegro iniciado [PDF, 3 pp.]. Descargado de la web del artista [<http://www.josechudavila.com>]: 15 de abril de 2013. Actualmente no disponible.

_____. 2010c. Nota de Prensa del artista Josechu Dávila: Injustificable rigidez administrativa del Ayto. de Madrid contra los artistas madrileños [PDF, 2 pp.]. Descargado de la web del artista [<http://www.josechudavila.com>]: 15 de abril de 2013. Actualmente no disponible.

_____. 2011a. Notificación de reintegro parcial de subvención otorgada a Josechu Dávila Buitrón [PDF, 2 pp.]. Descargado de la web del artista [<http://www.josechudavila.com>]: 15 de abril de 2013. Actualmente no disponible.

_____. 2011c. Decreto sancionador de reintegro parcial de la subvención. [PDF, 1 p.]. Descargado de la web del artista [<http://www.josechudavila.com>]: 15 de abril de 2013. Actualmente no disponible.

DINOUART, Abate. 1771. Ed. cast. 1999. *El arte de callar*. Madrid: Siruela.

DUNIA, Leyla. 2016. Entrevista a Isidoro Valcárcel Medina. *La Situación 2016*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <https://lasituacion2016.files.wordpress.com/2016/09/isidoro-valcacc81rcel-medina.pdf>.

ELEEY, Peter. 2011. Robert Barry: Conceptual Radio. *Flash Art*, 279, pp. 80-83.

ENGUITA MAYO, Nuria. 2016. *La réplica infiel* [catálogo exposición]. Madrid: Comunidad de Madrid.

FERRER, Rita. 2010. *¿Quién es el autor de esto? Fotografía y performance*. Santiago de Chile: Ediciones de La Hetera/Ocho Libros.

FLYNT, Henry. 1961. Concept Art. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.henryflynt.org/aesthetics/conart.html>.

FONTCUBERTA, Joan. 1998. *Ciencia y fricción. Fotografía, naturaleza, artificio*. Murcia: Mestizo.

FORTNUM, Rebecca; SMITH, Chris. 2007. The Problem of Documenting Fine Art Practices and Processes. *Journal of Visual Arts Practice*, 6(3), pp. 167-174.

FRANKO, Mark. 1989. Repeatability, Reconstruction and Beyond. *Theatre Journal*, 41(1), pp. 56-74.

FRIEDMAN, Ken; SMITH, Owen; SAWCHYN, Lauren. 2002. *The Fluxus Performance Workbook*. Performance Research. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.deluxxe.com/beat/fluxusworkbook.pdf>.

GADAMER, Hans-Georg. 1960-1986. Ed. cast. 2001. *Verdad y método I y II*. Salamanca: Sígueme.

GALLOWAY, Alexander. 2011. Are Some Things Unrepresentable? *Theory, Culture & Society*, 28(7-8), pp. 85-102.

- GAUTHIER, Michel. 2005. Tino Sehgal, pour que se poursuive la discussion / Tino Sehgal Keeps Us Talking. *Art Press*, 313, pp. 44-45.
- GILBERT, Alan. 2007. The Talking Lure. *The Village Voice*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.villagevoice.com/arts/the-talking-lure-7156571>.
- GOYTISOLO, Juan. 2001. Escritura y oralidad. International Round Table on 'Intangible Cultural Heritage – Working Definitions' (Piedmont, Italy, 14 to 17 March 2001). *Meetings on Intangible Cultural Heritage (Co-)Organized by UNESCO*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/05360-ES.pdf>.
- GRIFFIN, Tim; NOBLE, Kathy. 2012. On Performance. *Mousse*, 35.
- GUERRA, Luis. 2012. Window Blow Out (1976). Acontecimiento, corte, substracción y profanación. *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, 1(1), pp. 121-139. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://revistes.ub.edu/index.php/REGAC/article/view/5510>.
- _____. 2015. Del acaecimiento de formación: cuatro estudios para lo que no existe. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: http://media.wix.com/ugd/9bb6c5_ac5c4be577ae432185627b38fb047e05.pdf.
- GUERRERO LOBO, José Francisco. 2007. Fragilidad e infraleve: Michel Foucault y Marcel Duchamp. *Revista de Arte y Estética Contemporánea*, 11, pp. 63-71.
- HANDKE, Peter. 1989. Ed. cast. 1990. Ensayo sobre el cansancio. Madrid: Alianza.
- HEISER, Jörg. 2004. This Is Jörg Heiser on Tino Sehgal. *Frieze*, 82. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <https://frieze.com/article/j%C3%B6rg-heiser-tino-sehgal>.
- _____. 2009. Tino Sehgal at Jan Mot Gallery – or not?. *Frieze Blog*. [Consulta 3 diciembre 2012]. Disponible en: http://blog.frieze.com/tino_sehgal_at_jan_mot_gallery_or_not/.
- HENDERSON, Eric J. 2012. Solving the Scenario: Asad Raza, Art Producer. *Huffpost Arts & Culture*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: http://www.huffingtonpost.com/eric-j-henderson/asad-raza-art-producer_b_1238307.html.
- HERBERT, Martin. 2012. Tino. *Art Review*, 2012, pp. 82-83.
- HIGHSMITH, Patricia. 1979. The Man Who Wrote Books in His Head. *Slowly Slowly in The Wind*. Londres: William Heinemann.
- HONTORIA, Javier. 2013. El fantasma de Philippe Parreno. *El Cultural*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/El-fantasma-de-Philippe-Parreno/33543>.
- HUBERMAN, Anthony. 2005. Missing in Action. *Art Review*, 3(11), pp. 116-119.
- HUI, Yuk. 2012. What is a Digital Object?. *Metaphilosophy*, 43(4), pp. 380-395.
- IACUB, Marcela. 2011. Tino Sehgal Drives a Hard Bargain. *Art Press*, 10(382), pp. 67-68.
- INFORMATION AS MATERIAL (comp.). 2015. *Nothing: A User's Manual*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.informationasmaterial.org/portfolio/nothing-a-users-manual/>.
- JONES, Amelia; HEATHFIELD, Adrian (eds.). 2012. *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*. Bristol; Chicago: Intellect.

- JOUANNAIS, Jean-Yves. 1997. Ed. cast. 2014. *Artistas sin obra*. Barcelona: Acantilado.
- KAPLAN, Steven. 2008. On Tino Sehgal. *Steven Kaplan: What Goes Around* [blog personal]. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://stevenkaplannewyork.blogspot.com.es/2008/08/on-tino-sehgal.html>.
- KAŹMIERCZAK, Małgorzata. 2013. Performance Art Here and Now. *Sztuka i Dokumentacja*, 9, pp. 39-44.
- KISSEL, L. 2010. AO On Site Report #2 – Art Basel, Switzerland, Focus on Quality Drives Buyers. *Art Observed*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://artobserved.com/2010/06/ao-on-site-art-basel-switzerland-focus-on-quality-drives-buyers/>.
- KRISHNANANDA, Swami. 1972. *The Realisation of the Absolute*. India: The Divine Life Society.
- _____. 2005. *The Spiritual Import of the Mahabharata and the Bhagavadgita*. India: The Divine Life Society.
- LA ROCCO, Claudia. 2010. Tino Sehgal. *The Brooklyn Rail*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://brooklynrail.org/2010/03/artseen/tino-sehgal>.
- LABEX ARTS H2H. 2014. Replay, Restitution, Recréation. Pour une typologie de la reprise des archives. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://replay.labex-arts-h2h.fr/>.
- LÉVEQUE, Jean-Claude. 2011. El concepto de «acontecimiento» en Heidegger, Vattimo y Badiou. *Azafea: Revista de Filosofía*, 13, pp. 69-91.
- LIPPARD, Lucy R. 1969. 557,087 [catálogo exposición]. Seattle.
- _____. 1970. 955,000 [catálogo exposición]. Vancouver.
- LÓPEZ CARRASCO, Carlos. 2015. La materialidad del «trabajo inmaterial»: algunas claves para una aproximación alternativa al trabajo en el capitalismo tardío. *Revista Catalana de Sociologia*, 30, pp. 5-18.
- MANEN, Martí. 2008. Tino Sehgal. El objetivo de la obra. El objeto de la obra: sobre Tino Sehgal en Magasin 3, Estocolmo. *A-desk*, 22. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.a-desk.org/spip/spip.php?article578>.
- MCLEAN, Daniel. 2010. Artist's Copyright versus Curator's Freedom of Expression. *Art Newspaper*, 20(218), pp. 14.
- MILLET, Catherine. The King Has No Clothes. *Art Press*, 10, 2011, no. 382, pp. 05-05.
- MOISDON, Stéphanie. 2003. «Moi je dis, moi je dis...». [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.janmot.com/text.php?id=21>.
- MORTON, Brian. 2009. Vanishing Point. Gustav Metzger & Self-Cancellation: Round Table Discussion. *Art & Research*, 3(1). [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.artandresearch.org.uk/v3n1/metzger.html>.
- MUSEO TAMAYO. 2010. Este tú. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://museotamayo.org/exposiciones/ver/este-tu>.
- NOË, Alva. 2013. An Object of Contention at the Venice Biennale. *NPR*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.npr.org/sections/13.7/2013/05/31/187477642/an-object-of->

[contention-at-the-venice-biennale.](#)

NOORTMANN, Raoul. 2012. *Art-Language: A Reaction to the Dematerialization of Art* [tesis fin de máster]. Universidad de Utrecht.

O'NEIL, Paul. 2009. Mad Love: Elizabeth Price Interviewed by Paul O'Neil. *Art Monthly*, 326, pp. 1-5.

ONO, Yoko; BIESENBACH, Klaus (ed.); CHERIX, Christophe (ed.). 2015. *Yoko Ono: One Woman Show (1960-1971)* [catálogo exposición]. Nueva York: The Museum of Modern Art.

PLATÓN. 1988. *Diálogos*, vol. 5. Madrid: Gredos.

_____. 2008. *Fedro*. Barcelona: RBA, 2008.

POWELL, John D. 2007. *Preserving the Unpreservable: A Study of Destruction Art in the Contemporary Museum* [trabajo fin de máster]. Universidad de Leicester. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: [https://www.incca.org/articles/powell-j-d-preserving-unpreservable-study-destruction-art-contemporary-museum-2007.](https://www.incca.org/articles/powell-j-d-preserving-unpreservable-study-destruction-art-contemporary-museum-2007)

PRINCENTHAL, Nancy. 2008. Tino Sehgal at Marian Goodman. *Art in America*, 96(8), pp. 164-164.

PROCACCINI, Giovanna. 2012. L'assoluta posizione di Ian Wilson sull'Assoluto. Cronaca di un'irriproducibile Discussion milanese: più che una conversazione, un monologo. *Artribune*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: [http://www.artribune.com/tribnews/2012/04/lassoluta-posizione-di-ian-wilson-sullassoluto-cronaca-di-unirriproducibile-discussion-milanese-piu-che-una-conversazione-un-monologo-assoluto/.](http://www.artribune.com/tribnews/2012/04/lassoluta-posizione-di-ian-wilson-sullassoluto-cronaca-di-unirriproducibile-discussion-milanese-piu-che-una-conversazione-un-monologo-assoluto/)

PUNSET, Eduard (dir.). 2012. *Redes* [programa de televisión], 132. RTVE; Grupo Punset Producciones. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: [http://www.rtve.es/alacarta/videos/redes/redes-existe-nada/1576774/.](http://www.rtve.es/alacarta/videos/redes/redes-existe-nada/1576774/)

RADICAL ART. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: [http://radicalart.info/.](http://radicalart.info/)

RIDOUT, Nicholas. 2007. You Look Charming. You Look Enchanting. You Look Dazzling. You Look Breathtaking. You Look Unique. But You Don't Make an Evening. You Are Not a Brilliant Idea. You Are Tiresome. You Are Not a Rewarding Subject. You Are a Theatrical Blunder. You Are. *Tate Etc.*, 11, pp. 104-107. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: [http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/you-look-charming-you-look-enchanting-you-look-dazzling-you-look.](http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/you-look-charming-you-look-enchanting-you-look-dazzling-you-look)

ROELSTRAETE, Dieter. 2011. Word Play: Why a Growing Number of Artists are Turning Away from Image-making to Writing and Performance. *Frieze*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: [https://frieze.com/article/word-play/.](https://frieze.com/article/word-play/)

SANOUILLET, Michel; PETERSON, Elmer (eds.). 1975. *The Essential Writings of Marcel Duchamp*. Londres: Thames and Hudson.

SAYEJ, Nadja. 2006. Terms and Conditions: Selling Tino Sehgal. *ArtUS*, 15, pp. 20-23.

SCHNEIDER, Anja Isabel. 2011. Confessions: Tino Sehgal's Two-Day Dance Workshop. *Kaleidoscope Blog*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: [https://kaleidoscopeoffice.wordpress.com/2011/01/10/confessions-tino-sehgals-two-day-dance-workshop-by-anja-isabel-schneider/.](https://kaleidoscopeoffice.wordpress.com/2011/01/10/confessions-tino-sehgals-two-day-dance-workshop-by-anja-isabel-schneider/)

- SCHUSTER, Aaron. 2011. The Man Who Made Artworks in His Head. *Metropolis M*, 1. [Consulta 3 marzo 2011]. Disponible en: <http://www.metropolism.com/magazine/2011-no1/the-man-who-made-artworks-in-his/english>.
- SEARLE, Adrian. 2012. A Piece of Performance Art Set in Darkness Made Me See the Light. *The Guardian*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jun/14/tino-sehgal-this-variation>.
- SIEGELAUB, Seth. 1969d. *July, August, September 1969* [catálogo exposición]. Nueva York.
- STEEDS, Lucy. 2005. Tino Sehgal: Institute of Contemporary Arts London. *Art Monthly*, 284, pp. 28-29.
- STEIN, Daniella. 2009. Tino Sehgal. *W Magazine*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.wmagazine.com/story/tino-sehgal#ixzz1SNnJEncV>.
- STOILAS, Helen. 2011. Mexico: Sehgal Makes It Permanent. *The Art Newspaper*, 20(222).
- _____. 2013. Audio Archive Breaks Silence on Sehgal. *The Art Newspaper*, 246. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://old.theartnewspaper.com/articles/Audio-archive-breaks-silence-on-Sehgal/29428>.
- STORR, Robert. 2010. Conversation en Spirale / Spiral Chatty. *Art Press*, 367, pp. 26-27.
- SUTHERLAND, Ian; ACORD, Sophia Krzys. 2007. Thinking with Art: From Situated Knowledge to Experiential Knowing. *Journal of Visual Art Practice*, 6(3), pp. 125-140.
- SZEEMANN, Harald. 1969. *Live in Your Head: When Attitudes Become Form* [catálogo exposición]. Berna: Kunsthalle Berne.
- SZILASI, Wilhelm. 1973. *Introducción a la fenomenología de Husserl*. Buenos Aires: Amorrortu.
- T. D. NEIL, Jonathan. 2008. Considering Tino Sehgal. *ArtWorld Salon*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.artworldsalon.com/blog/2008/08/considering-tino-sehgal/>.
- TATE. 2013. BMW Tate Live: Isidoro Valcárcel Medina: 18 Pictures and 18 Stories. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/conference/bmw-tate-live-isidoro-valcarcel-medina>.
- THATCHER, Jennifer. 2012. Tino Sehgal. *Art Monthly*, 359, pp. 1-3.
- THOMPSON, Nato. 2010. Contractions of Time: On Social Practice from a Temporal Perspective. *E-flux Journal*, 20. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.e-flux.com/journal/20/67649/contractions-of-time-on-social-practice-from-a-temporal-perspective/>.
- TORO, Mandy. 2007. La desmaterialización del objeto artístico. *SituArte: Revista Arbitrada de la Facultad de Arte de la Universidad de Zulia*, 2, pp. 7-11. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://produccioncientificaluz.org/index.php/situarte/article/view/15934>.
- TOURS, Fridegiso de. 2012. *La nada y las tinieblas*. Segovia: La uña rota.
- ULEMAN, Jennifer. 2012. Sehgal. *Art Review*, pp. 84-87.
- VALDECANTOS, Antonio. 2016. *Misión del ágrafo*. Segovia: La uña rota.
- VETROCQ, Marcia E. 2010. Livin' Le Vide Loco. *Art in America*, 98(1), p. 12.
- VIDOKLE, Anton. 2011. Art Without Work. *E-flux Journal*, 29, pp. 1-9. [Consulta 24 enero 2017].

Disponible en: <http://www.e-flux.com/journal/29/68096/art-without-work/>.

VILA-MATAS, Enrique. 2000. *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama.

WOLF, Justin. 2010. Tino Sehgal at the Solomon R. Guggenheim Museum. *Gallery Crawl*.

[Consulta 24 enero 2017]. Disponible en:

http://gallerycrawl.typepad.com/gallery_crawl/2010/02/tino-sehgal-at-the-solomon-r-guggenheim-museum.html.

YABLONSKY, Linda. 2009. You Had to Be There. *Artnews*. [Consulta 24 enero 2017].

Disponible en: <http://www.artnews.com/2009/06/01/you-had-to-be-there/>.

REFERENCIAS DE LAS CITAS INICIALES Y FINALES DE LOS CAPÍTULO Y EPÍGRAFES

^aAURELI, Pier Vittorio. 2016. *Menos es suficiente*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 79.

^bBARAD, Karen. 2012. *What Is the Measure of Nothingness?: Infinity, Virtuality, Justice / Was ist das Maß des Nichts: Unendlichkeit, Virtualität, Gerechtigkeit*. Ostfildern: Hatje Cantz, pp. 4, 13:

Nothingness. The void. An absence of matter. The blank page. Utter silence. No thing, no thought, no awareness. Complete ontological insensibility.

Don't for a minute think that there are no material effects of yearning and imagining.

^cBOCHNER, Mel. 1970. Excerpts from *Speculation*. *Artforum*, 8, pp. 70-73:

No thought can exist without a sustaining support.

^sCAMNITZER, Luis. 2016. The Cracked Ming Cup. *E-flux Journal*, 71. [Consulta 24 enero 2017].

Disponible en: <http://www.e-flux.com/journal/71/60534/the-cracked-ming-cup/>:

Ultimately, the parameters used for the preservation and elaboration of ideas are probably more important than those that apply to objects, since these precede them. Ideas determine if we see more in a Ming cup than the ability to drink from it, and they decide if the toy should be restored and conserved, and why.

^hDELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. 1991. *Qu'est-ce que la philosophie?* París: Les Éditions de Minuit, p. 106.

^cENDE, Michael. 2015. *La historia interminable*. Madrid: Alfaguara.

^pFERRER, Esther; et al. 1997. *Esther Ferrer: de la acción al objeto y viceversa*. Guipúzcoa: Diputación Foral de Guipúzcoa, p. 41.

^uJOUANNAIS, Jean-Yves. 1997. Ed. cast. 2014. *Artistas sin obra*. Barcelona: Acantilado, p. 108.

^dKLEIN, Yves. 2010. Manifiesto del hotel Chelsea. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, 13, pp. 10-14.

^tLEHRER-GRAIWER, Sarah. 2014. *Lee Lozano: Dropout Piece*. Londres: Afterall, p. 31:

"SEEK THE EXTREMES, / THAT'S WHERE ALL / THE ACTION IS."

¹LEMON, Ralph. 2016. *On Value*. Nueva York: Triple Canopy, p. 217:

What happens when an artist is intimately connected with the manifestation of the work, when it resides –initially, if only momentarily– within her body? How should a museum treat the work afterward, beyond its usual methods of record-keeping, fixing an object in time, transforming it into stable and accessible knowledge? How might the acquisition of such works challenge the administrative structure of the institution?

²LIPPARD, Lucy R. 1973. Ed. cast. 2004. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal, pp. 43-4.

³^{i, l, m}LLANO, Pedro de; GUTIÉRREZ, Xosé Lois. 2001. *En tiempo real: el arte mientras tiene lugar*. A Coruña: Fundación Luis Seoane, pp. 119-20ⁱ, 147^l, 148^m.

⁴OBRIST, Hans Ulrich. 2010. John Baldessari. *El Cultural*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/John-Baldessari/26570>.

⁵PARISOT, Dean. 1992. Las cosas se extinguen [capítulo de serie de televisión]. *Doctor en Alaska* [serie de televisión]. BRAND, Joshua; and FALSEY, John (eds.), Estados Unidos: Finnegan/Pinchuk Productions, Falahey/Austin Street Productions y Universal Television.

⁶PONTBRIAND, Chantal. 2014. *Per/form: cómo hacer cosas con [sin] palabras*. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo, pp. 44-5.

⁷SMITHSON, Robert; FLAM, Jack (ed.). 1996. *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley: University of California Press, p. 142:

A great artist can make art by simply casting a glance.

⁸SZYMBORSKA-WŁODEK, Wisława. The Three Oddest Words. Disponible en: https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1996/szymborska-poems-3-e.html:

*When I pronounce the word Future,
the first syllable already belongs to the past.*

*When I pronounce the word Silence,
I destroy it.*

*When I pronounce the word Nothing,
I make something no non-being can hold.*

⁹TOMKINS, Calvin. 2013. *Marcel Duchamp: The Afternoon Interviews*. Brooklyn, Nueva York: Badlands Unlimited, p. 29:

I think the great man of tomorrow in the way of art cannot be seen, should not be seen and should go underground. He may be recognised after his death if he has any luck, but he may not be recognised at all. Going underground means not having to deal in money terms with society.

¹⁰TROMP, Maarten (dir.). 2011. *Installation Art: Who Cares?* [documental]. Países Bajos: Stichting Behoud Moderne Kunst (SBMK):

The timeless museum object is a myth.

^xVALENTE, José Ángel. 2000. *Fragmentos de un libro futuro*. Barcelona: Círculo de Lectores, p. 9.

^vZI, Lao. 2003. *Tao Te King. Libro del curso y de la virtud*. Madrid: Siruela.

ANEXOS

- I. Proposal for the MoNA: «A non-visible museum for non-visible art» (2014).
- II. Una reconstrucción parcial y subjetiva de mi participación en *The Pure Awareness of the Absolute / Discussions* de Ian Wilson, celebrada en la galería Jan Mot de Bruselas el 7 de mayo de 2013.
- III. Selección de piezas de Tino Sehgal.
- IV. Tabla 2: aproximaciones a lo mínimo (1900-2017).

Proposal for the MoNA
A NON-VISIBLE MUSEUM FOR NON-VISIBLE ART

STATEMENT

The present proposal is inscribed in the line of research that I have been developing since 2009, dealing with radical approaches concerning the disappearance of the art object and its implications within the art system. This ongoing inquiry is being tackled both from art theory and art making, and has eventually become the subject of my doctoral thesis.

Analyzing the problems and challenges that non-visible art entails institutionally, along with considerations on the current role of contemporary museums, this text stands up for a formless MoNA by providing examples and arguments that justify this stance, as well as possible ways of facing the management of a center with such features. In the end, if it is feasible for artworks to have no shape, then a museum is also entitled.

Javier R. Casado, 2014.

I. THE ROLE OF MUSEUMS TODAY: PLACES FOR LONG-TERM POLITICS

The museum is a ritual place where citizenship is reflected. The notion of the individual is celebrated both through the works of individual artists and by the fact that you can walk through freely on your own or however you wish. But in its classical form, the museum viewed you as a subject. There was a democratic process that constructed culture and when you entered the museum, you received this culture, just as you would receive orders from the king. I don't think that's the case in our society anymore. We are constantly constructing reality. — Tino Sehgal.

First and foremost, museums are spaces for memory and thought. Thus, according to this notion, it is impossible to properly face the challenges of the present without taking into account their immediate past. Recent events in the last decades have led museums to modify their configuration in consonance with new realities, deriving in two main typologies which can nevertheless coexist in one same institution: on the one hand there is the kind of museum that is based on the evidence of globalization, while the other type is founded on the culture of spectacle. In fact, globalization propitiated a progressive rupture with the originary model of museum, opening the path for the beginning of its de-colonial process in the sense that it has made possible that other voices start being heard and other histories being told, although there is still a really long way to go in this respect – globalization entailed, besides, evident

drawbacks that will not be mentioned here in order not to lose focus on the subject. Hence, this phenomenon awoke a further awareness of a very rich cultural diversity that has been somehow enhanced by the rise of the Web 3.0, which has also opened a brand new field of communicational possibilities, many of them yet to be seen and effectively implemented in the actuality of contemporary museums. We like to think that the Internet has become a much more participative, social and inclusive sphere, but the reality reveals that it is only so for the ones to whom the Net is familiar and accessible – just the same as any other tool in the world. So, the spread of knowledge does not reach as far as we usually tend to consider; what relates to the aforementioned spectacle-based type of museum, in which the visitors can select the sort of experience they want to have from all what is offered. This can lead to an individualized event that, on the one hand, enables multiple points of view and richness when it is shared with others, but at the same time it involves a risk of isolation in the living of that experience due to that extreme customization, as it happens when a search engine delivers only the information it *deems* more appropriate based on the user's likes – with the problem of endogamy and limitation this implies. Since the global pervades most of the world's realities today, the hazard of the homogenization of knowledge is an issue that both of the described types of museum share in common. Therefore, if museums are truly spaces for thought, one of their tasks should be fighting against the threat of the end of dialogue and discussion that homogenization can cause by encouraging them. As a consequence, museums today are seeking to become places of exchange and collective production of knowledge.

But does this new model solve the problem of standardization? Not if it is equally applied everywhere. That is why it is capital that museums not be alien to the community and the local tissue in which they are inscribed, and that they remain attached to a wider international collectivity at the same time. The particular case of the Museum of Non-Visible Art (MoNA), although it is a peculiar kind of institution because of its nature, is not any different: while it is based in New York City, its scope is anything but solely local.

II. A BRIEF HISTORY OF NON-VISIBLE ART

Although almost invisible, there is a long track of artworks which have explored and challenged the limits of perception and imagination, delegating on the beholder the decision of how they may be like in terms of form, and even the possibility to materialize them. Artists in the late-fifties and sixties left some excellent examples of this, opening the path for subsequent approaches in the next decades: instruction and statement works by John Cage and his music students, Henry Flynt (*Work Such That No One Know What's Going On*, July 1961), Yoko Ono (*Grapefruit*, 1964), Robert Filliou (*No-Plays*, 1964; *Principe d'équivalence*, 1968), Lawrence Weiner (*Declaration of Intent*, 1968), Lee Lozano (*Dialogue Piece*, 1969), Robert Barry

(*Telepathic Piece*, 1969; *Psychic Series*, 1969; *Marcuse Piece*, 1970), Keith Arnatt (*Art as an Act of Omission*, 1971), Andy Warhol (*Invisible Sculpture*, 1985), Laurie Parsons' exhibition at Lorence-Monk Gallery (New York, 1990), or Mario García Torres (*A Never-to-Be-Seen-by-the-Patron Artwork*, 2004), among many others, but undoubtedly with Duchamp as a key precedent, since he, as Leonardo, sustained the idea that art was a *cosa mentale* – i.e. something mental. Most of these pieces required a great involvement from the *viewer* regarding participation – something that relates directly to that previously referred need of reciprocal engagement between the local/intellectual community and the institution –, hence this supposedly facilitates the task for starters. But works alone will not achieve it fully, so there is where the purpose of the museum gets activated. Now that this kind of practice is receiving a renewed consideration – the MoNA is a good example of this, but other evidences can also be found in exhibitions such as *A Brief History of Invisible Art* (CCA Wattis ICA, San Francisco, 2005-2006); *Invisible: Art About the Unseen 1957-2012* (Hayward Gallery, London, 2012); *±1961. La expansión de las artes [±1961. Founding the Expanded Arts]* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2013); or the ongoing *Discussions* that Ian Wilson keeps holding to date (one of which the author attended on May 2013 at Jan Mot, Brussels), to name just a few of them –, it is a great opportunity for institutions to support and properly integrate them in their programs, paying attention to their specificities in order to display them adequately. Indeed, projects like the MoNA are necessary because they can contribute decisively to stimulate the interest in this type of artistic expressions, but they should not replicate unsuitable models for a type of art that does not really fit in spaces mainly devoted to showcasing conventional objects. In this sense, a museum is not probably the most appropriate framework for a type of art that tends to escape orthodoxy, but insofar the MoNA was conceived as such, the present proposal has been elaborated from this idea. Therefore, the possibility to design a museum from the beginning has noticeable advantages in this respect, which are, on the one hand, the chance to experiment with specific ways of exhibiting these artworks, and on the other, the establishment of a more precise relationship between content and container, both formal and conceptually.

III. YOU SHALL NOT BUILD. THE FORM OF THE MUSEUM OF NON-VISIBLE ART

Stop thinking about art works as objects, and start thinking about them as triggers for experiences. — Roy Ascott.

Determining what should be the shape of the MoNA is a very challenging task because it is not a conventional museum. Its definition states that it is “composed entirely of ideas” and that “the work it showcases remains unseen”; however, it is made known and accessible through written descriptions which “open your eyes to a parallel world”. These pieces of text

allow the work to be available anywhere at wish; therefore constraining them in a closed space supposes limiting their reach, since their scope is theoretically borderless. So, given that ideas lack shape, a museum conformed by them should be formless as well, as there are no objects to display in a traditional sense, apart from the descriptions of the artworks. As a matter of fact, the cards containing the mentioned descriptions should not be exhibited as precious objects because they are not the artworks; therefore, they will not be treated as such in this text.

Additionally, one can find in the museum's 'Rules for the creation of the non-visible' two key points which can help configure the institution's outline. These read: 'You shall not add to the banal (not build)' and 'You shall not litter the world with art (not make)'. Both sentences, which also relate to a formless nature, are in agreement with statements like those by Douglas Huebler, Lawrence Weiner or, more recently, Martin Creed, whose *Work No. 300* (2003), consisting in the matheme 'the whole world + the work = the whole world', can be taken as evidence that the presence of the work of art in the world makes no special difference since it becomes automatically a part of it. It does not really modify the material state of the world – what does not mean that it is useless or changes nothing –, but one has to pay much attention in order to identify it. Accordingly, one of the tasks of the MoNA should be providing its users with the necessary tools to achieve it.

But how could a formless institution do this? Or rather, what does it mean for a museum to be formless? In the particular case of the MoNA, accepting the premises of neither littering the world (not making) nor adding to the banal (not building) logically lead to the conclusion that there is no need of constructing a real edifice. Art spaces are very costly to keep. They require high budgets for regular maintenance tasks – such as cleaning, storing or preserving the artworks –, mounting of exhibitions – lighting, building and painting walls, installing the artworks –, security, and so on. Regarding non-visible art, this is pointless. How could a piece of this nature be lit? Why should an artwork conformed by ideas be treated as if it were an object? Of course, this does not mean that an invisible work of art cannot be part of an exhibit in which other art objects are shown. It is simply that the sole idea of a building for a museum exclusively devoted to pieces that do not *really* occupy a space sounds utterly contradictory.

Now, picture this: groups of people gathering in public and private places, sharing and exchanging ideas and experiences of not present realities – whereas having a real experience, though –; touring through the city while discovering layers behind what is right in front of their eyes; being conscious of it at the moment; relating stories to each other; spreading the word, keeping it alive... This description could perfectly be suitable to refer to any of the following possibilities: one of Max Neuhaus' routes for *Listen, a Fluxwalk/Flux-Tour* by Robert Filliou, a staged situation by Tino Sehgal, a discussion with Ian Wilson, a situationist derive or a popular assembly in a square. Each of these events poses fundamental questions as well as brings useful resources that can help understand the idea of a formless

museum. They take place on certain occasions to point to the neglected, to challenge perception, to pursue debate. But they do not alter anything; no object is produced – nothing is added to the world. The same way non-visible art manifests itself when it is called upon, the MoNA should materialize only momentarily, too, as a word disappears once it has been spoken or a gesture does when it is completed – until they are carried again. This proposal aims for a delocalized, pop-up museum; a museum that makes use of what already exists.

IV. 'FORMLESS' IN PRACTICE

The aforementioned examples of artworks and situations show proper attempts of focusing on engagement and participation over passive contemplation as well as effective ways of maintaining a formless existence when they are not activated – i.e. in some kind of latent or unnoticed state. Therefore, if the first is one of the main needs of today's museums, how could such endeavours be adapted to the case of the MoNA, considering the possibility of a shapeless entity? The following points are an approach to the question:

a) Forging collaborations with other institutions and collections

The query that comes in the first place is how to succeed in that when the museum does not have a building. Part of the suggested proposal for a formless MoNA is that, inasmuch it is supposed to use what already exists – ready-made – in order to connect coherently with the content it hosts, is that the museum *builds* itself a place every time it is necessary, depending on the needs of each particular case. This could be achieved by establishing collaborations with local institutions like galleries, private collections, museums or other spaces, lecture halls, etcetera, so the MoNA could use their facilities to carry its activities. An effective relationship with those already-existing spaces should not be limited to the mere arrangement of a seminar or a temporary curatorial project; it should be taken as a great opportunity for joining interests and resources oriented to pursuing shared objectives – for example, research and experimentation with exhibiting formats, exchange and lending of pieces in collections, participation in publications, organization of workshops and other activities, and so on.

Fluent collaboration among institutions is a crucial goal to attain nowadays. Consequently, if the MoNA is seeking participation, it should also apply this principle to its relationships with other organizations. As a result, this spirit of cooperation would increase its visibility by virtue of its involvement in different partnership projects, as well as contribute to measure and raise its quality standards, since getting to the front line from the very beginning is not easy for a new museum.

b) Maintaining a constant activity around the study, experimentation and awareness of non-visible art

In parallel, the MoNA would develop its own activity as an independent museum. But how could it be done without a space? As it was said previously, materializing momentarily. By taking the form of the works in its collection, the MoNA would become a formless museum, a museum with the form of a formless artwork. However, it needs to be called upon in order to be noticed and experienced, and an interesting way of doing it is through gatherings: planned encounters which could take the form of a tour through the city discovering pieces of non-visible public art; or meetings at collectors' homes, parks, book shops, cafes or even inside the public transport for sharing and experiencing non-visible artworks together; or visits to visually empty –but full of art– spaces... The MoNA would announce them on its website and through newsletters and advertisings in different media, determining when and where they will take place and how anyone can take part. Once the group is closed, it would meet in the settled place with museum staff, listen to descriptions of invisible pieces and start discussing them. Anything can happen from that moment onwards: there will be coincidences and dissensions concerning the perception of the pieces; there will be laughs and disappointments; but in the end, there will be involvement.

Part of the gathering can be developed as a workshop for all ages in which each attendee is invited to come up with new invisible works and then put them in common with the rest for discussion. Thus, little by little, there will emerge a community around the museum.

Another way of exhibiting, having in mind Seth Siegelaub's early projects, could be publishing series of book-exhibitions containing a collection of descriptions of non-visible artworks arranged by different curators. This would allow people unable to attend the gatherings enjoy non-visible art shows, too.

Furthermore, the MoNA could hire billboards for publicly showcasing descriptions of the pieces in its collection; or edit postcards in printed or digital format, so that those descriptions could be mailed anywhere. These methods, although evidently not new, seem fitting for the nature of the museum, which is in fact reminiscent of those approaches to art-making that emerged around the late fifties.

The great thing about this is that both *a)* and *b)* can be implemented nearly anywhere, the same way that non-visible pieces can be enjoyed when desired. Therefore, the nature of both the museum and the artworks remains unaltered and not subject to the limitations of

being attached to the same place. This way, the MoNA becomes a sort of *boîte-en-valise* in which all the cards containing all the experiences escape from framing – in some sense – and reach wherever possible.

- c) Spreading the results of the museum's activities through publications, lectures, seminars, and talks and workshops at schools and other learning centres so as to facilitate the approach to this kind of practice from early ages

In this respect, the MoNA should seek to harness the enormous creative potential of youngsters to develop activities which involve imagination in order to give value to the transformative possibilities of this capacity.

As for possible ways of disseminating the outcomes of the MoNA's activities, it would be interesting to promote research on non-visual studies in order to encourage academic debate on these issues. It could be materialized in the form of a journal, and, along with the rest of publications edited by the museum, it would contribute to create a solid collection of references dealing with non-visual art.

- d) Using the resources available in the Internet to strengthen the awareness of the museum's activity: a complete website, digital bulletins, regular activity in social networks and a practical app

In order to maximize this span, it would be useful to utilize the enormous number of resources available in the digital realm as a complement to the in-person activities. Since there is no permanent building for the MoNA, the website should be a place of reference with useful information about every activity undertaken by the institution as well as special sections offering further material for thought and discussion, such as articles, essays, interviews, etcetera, dealing with the museum's central line of work. Additional to the inscription form and participation guidelines for the gatherings and other events, the collection section should be thought of as another way of calling upon and enjoying the pieces that comprise it, since in-person encounters are spatially restricted to the place in which they are scheduled each time.

Besides, many of these features should also be available in the – already-existing – museum's app, which is another handy device for making quick searches and receiving instant updates on MoNA's last news and appointments.

- e) The huge importance of human resources

Since MoNA's exhibitions go beyond conventional exhibiting and museological formats, the institution should focus on recruiting a team of highly qualified people

who can properly lead the development of the museum's activities. In the end, they are the *real* assets of the institution.

The only space the MoNA probably needs for practical reasons is an office from which to handle the administrative tasks and store the cards that depict the artworks.

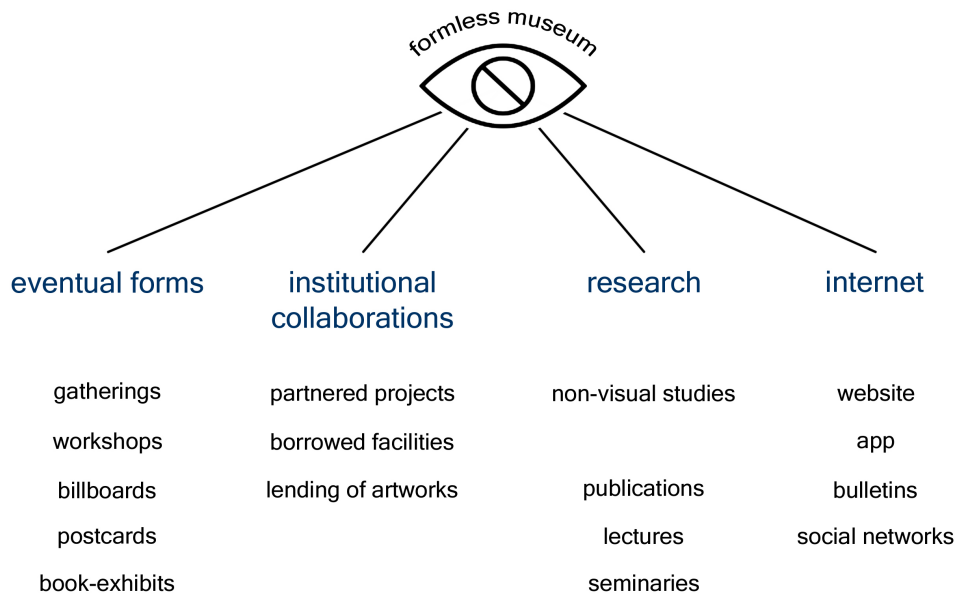


Diagram summarizing the main aspects of the proposal.

Along with the formerly referred cases of invisible artworks and exhibitions, the field of formless institutions has also been put into practice and under discussion in projects such as Marcel Broodthaers' *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* [*Museum of Modern Art, Department of Eagles*] (1968-72), Terry Fugate-Wilcox and Valerie Shakespeare's Jean Freeman Gallery (1970-71) or Július Koller's U.F.O. Galéria (1980-89). In this sense, the Museum of Non-Visible Art could be situated in line with those initiatives which also intended to reflect and interrogate the reality surrounding institutional art's status quo and its relationship with current approaches to art-making.

V. EPILOGUE

There is a discussion. —Ian Wilson.

The previous are just some feasible ways of facing the challenges that a museum like the MoNA involves. In a world overly saturated of images and objects, especially the one we call art, there can still be found chances and resources to look at things differently and even change them. It is a matter of perception in the first place and of action in the second. Through both action and perception, it is possible to even create a museum with no concrete shape but full of content, and equally based on agreement, disagreement, participation, and sharing – the latter playing a capital role in this proposal in the sense that the more people partake in it, the better it gets.

Art is also – but not only – a mixture of those ingredients. It is a huger field of possibilities in which one can essay, put forward, succeed or fail, and start over again. The result comes from confrontation, dialogue and discussion. That is the only way to evolve and that is what this proposal aims to achieve by keeping the game alive. Art, visible or not, is the excuse.

Esta propuesta se presentó a la convocatoria pública que el Museum of Non-Visible Art mantuvo abierta entre septiembre de 2013 y enero de 2014. Se ofrecía un premio de veinte mil dólares en metálico a la mejor propuesta de anteproyecto para el museo, que debía guiarse por las siguientes preguntas: ¿cómo debería ser diseñado? ¿Podría y debería tener una forma física? ¿Existe una definición más amplia de lo que la «estructura» de un museo podría necesitar incluir? ¿Cuál es el futuro del museo de arte? A fecha de presentación de esta tesis, la convocatoria aún no ha sido resuelta, ni la organización ha proporcionado información o dado explicación alguna acerca de su desarrollo o su retraso, aun habiéndole sido esta solicitada.

UNA RECONSTRUCCIÓN PARCIAL Y SUBJETIVA DE MI PARTICIPACIÓN EN
THE PURE AWARENESS OF THE ABSOLUTE / DISCUSSIONS DE IAN WILSON,
CELEBRADA EN LA GALERÍA JAN MOT DE BRUSELAS EL 7 DE MAYO DE 2013

Jan Mot <office@janmot.com>

29 de abril de 2013 14:46

Para: Javier R. Casado

Cc: Jan Mot <office@janmot.com>

Asunto: Re: Exhibition Ian Wilson, Brussels, 27/04 - 15/06

Dear Javier,

Thank you for your email and interest in the discussions.

We are happy to invite you to take part in a discussion on May 7 at 11 am.

I would like to ask you to confirm if you will be able to attend as soon as possible.

Best regards,

Julia

Los otros asistentes aún no habían llegado a aquel cubo blanco de puerta azul acristalada en el 190 de la Rue Antoine Dansaert. Eran poco más de las once y media. El día anterior había recibido un nuevo correo de Julia informándome de que la cita se había retrasado tres cuartos de hora.

«Debes de ser Javier», dijo Jan Mot mientras se acercaba con la mano extendida. «Ian está aquí, pero antes de empezar va a salir a dar un paseo porque necesita pensar». Por la puerta salió en silencio un hombre de 73 años, alto, delgado y vestido en tonos ocres con pantalón de pana, jersey de cuello alto, chaqueta de *tweed*, bufanda de lana, sombrero y gafas ovaladas de montura metálica fina. «Te dejo que veas la exposición. Si necesitas cualquier cosa, estoy en la oficina».

Nada más desaparecer Mot, me apresuré hasta la puerta por si aún podía ver a Ian, y, tras reconocerle caminando por la acera de enfrente, tuve el impulso de agarrar la cámara y sacarle dos fotografías de espaldas hasta que ya no fue posible seguirle con la vista, tras lo cual me volví para ver la exposición.

La muestra se limitaba a la pared del fondo de la sala, sobre la cual estaban dispuestos en hilera cuatro *statements* mecanografiados en sendos folios, cada uno numerado con un 10 en la parte inferior izquierda y firmado a lápiz. De izquierda a derecha podía

leerse: *There was a discussion* (1970) / *There is a discussion* (1972) / *A discussion* (1977) / *Time spoken*, 1982. *This work is installed when the word 'Time' is spoken.*

A continuación, por indicación de Mot, pasé a la pequeña sala donde se celebraría el encuentro, que colindaba con la oficina y se separaba de ella por un vano acristalado. En otras ocasiones se la usa como lugar expositivo. Dentro, sobre una mesa circular de vidrio, había una bandeja plateada con vasos y una botella de agua, de vidrio también, de la misma marca que la que compré cuando llegué a Bruselas en el Carrefour de la Avenue de Cortenbergh: SPA Reine. Alrededor de la mesa, cuatro o cinco sillas y un taburete, y, pegada a la pared izquierda, una estantería modular de madera con varias copias del periódico editado por la galería, tarjetones impresos para anunciar las discusiones de ese día y del siguiente, y diferentes catálogos y publicaciones en los que se recogía el trabajo de Wilson. Si mal no recuerdo, también había una alfombra redonda y negra cubriendo parte del suelo de madera bajo la mesa: el mismo tipo de suelo que el del lugar donde me alojaba aquellos días. O quizá era la mesa negra y cuadrada con patas metálicas en ele y no había alfombra alguna debajo. Lo más seguro es que así fuera.

Aún no había llegado nadie más. Me guardé un ejemplar del periódico y varios tarjetones y me dediqué a ojear las publicaciones de la estantería. Por su tamaño, sobresalía el número 31 de la revista *Mousse*, agotado, que recogía la entrevista más reciente a Ian Wilson (2011). Casualmente había encontrado una copia digital de la misma a través de la web de la galería Massimo Minini días antes de desplazarme a Bruselas, por lo que simplemente comprobé que la tenía completa y pasé a consultar los catálogos *Conceptual Art in the Netherlands and Belgium, 1965-1975* (Rotterdam: NAI Publishers, 2002) e *Ian Wilson: The Discussions* (Eindhoven: Van Abbemuseum, 2008). Momentos después, entraba en la sala otro de los participantes en la discusión: un hombre de más de treinta, de estatura baja, que vestía un jersey de pico amarillo con una camiseta blanca debajo, una cazadora naranja con una bufanda verde al cuello, deportivas grises con detalles en verde y amarillo y vaqueros azules. Tenía los ojos claros, la voz aguda y poco pelo –entre rubio y cano. Después de saludarme se sentó a mi derecha, cogió un tarjetón y anotó algo en él con mi bolígrafo. Poco después, se nos unía otro hombre más corpulento y algo mayor –superaba los cuarenta–, de pelo gris, barba de días y de mayor estatura que el anterior y que yo, vestido con un jersey gris claro. Se sentó frente a mí, en el taburete, y quiso saber si era artista. Cuando le devolví la pregunta tras afirmar, respondió con inseguridad mirando a la mesa con un «creo que todos intentamos serlo», y a continuación preguntó si, como él, era la primera vez que participábamos en una discusión de Wilson. Yo asentí, pero el hombre que llegó después de mí dijo, sin entrar en detalles, que había asistido a otra hacía varios años, también en Bélgica.

Personalmente, no sabía qué esperar de aquel encuentro. ¿Llegaríamos a conectar realmente con lo absoluto, como parecía prometer el título, o simplemente debatiríamos sobre esta idea? No creía conocer el trabajo de Wilson con la suficiente profundidad porque llevaba poco tiempo investigando sobre él cuando recibí el boletín electrónico de la galería

informando de las dos discusiones que estaban programadas. Sé que a la larga me habría arrepentido de desaprovechar una oportunidad como aquella porque no habría llegado a comprender mejor en qué consisten estas de no haber participado, por mucho que hubiera leído sobre ellas. Por otro lado, pensé que sería igualmente interesante participar sin tener demasiada información que condicionase en exceso mi vivencia de la pieza; ya habría ocasión de seguir estudiando a la vuelta.

Jan Mot entró para avisarnos de que comenzaríamos en cuanto volviese Ian, dado que había una cuarta persona –una mujer, creí entender– que finalmente no acudiría. Imagino que esa fue la razón de que se hubiese aplazado la cita. Mientras, un empleado de la galería invitaba al hombre sentado frente a mí a pasar del taburete a una silla situada a mi izquierda para que estuviera más cómodo, y retiraba los asientos sobrantes. Mot también nos indicó que, a pesar de que las discusiones de Wilson tienen un tema, no teníamos por qué ceñirnos estrictamente a él; podíamos preguntar cuanto quisiéramos.

Poco después entró en la sala Ian. Se descubrió la cabeza, saludó cordialmente y tomó asiento. «Vamos a empezar», dijo con voz suave en un bonito acento inglés sudafricano. «Comencemos por una definición de lo absoluto»⁴⁶⁴. Miró a la mesa y cambió a un tono más modulado para recitar de memoria lo que ahora transcribo en fragmentos: «*Lo absoluto está presente en todo el Universo; lo interpenetra; no se puede ver porque no tiene forma... ¿Podemos afirmar esto? ¿Es correcta esta definición?*»⁴⁶⁵

Miró a cada uno de nosotros en espera de tres respuestas. Todas fueron afirmativas: todos decidimos dar por válido el argumento de arranque a la espera de ver adónde conduciría.

«Bien», continuó. «Entonces, si lo absoluto es omnipresente, ¿es posible tener consciencia de ello? ¿De qué formas podríamos llegar a tener una experiencia de lo absoluto?»

Volvió a mirarnos. Comenté que días atrás había leído una historieta de Calvin & Hobbes en la que ambos personajes aparecían mirando a las estrellas y comentaban entre ellos que si todos hiciéramos eso cada noche viviríamos de manera muy diferente, porque al mirar al infinito nos daríamos cuenta de que hay cosas mucho más importantes que lo que hacemos todos los días. De ahí que al contemplar o confrontarnos con aquello que nos supera en tamaño o magnitud nos resulte más fácil salir de nosotros mismos e intuir que formamos parte de una especie de totalidad inabarcable desde nuestra posición.

464 Desconozco si hubo un momento a partir del cual Wilson comenzó a encabezar las discusiones con una definición del término. Digo esto porque Emily Jenkinson, en su reseña de una discusión mantenida en el Centre Georges Pompidou en 2005, comenta que en aquella ocasión se mostró reticente a dar una definición de lo absoluto cuando se le pidió, y trató de construir la charla a partir de interrogantes en torno a la cuestión. El texto puede leerse en <http://www.artn.co.uk/interface/reviews/single/364619>. [Consulta 24 enero 2017].

465 Una frase que recuerdo casi literalmente en inglés: «Let's start with a definition of the Absolute: *The Absolute pervades the Universe; it cannot be seen, for it is formless... Can we say this?*»

El hombre de mi izquierda preguntó si existía alguna diferencia entre usar el término «absoluto» como sustantivo y hacerlo como adjetivo. Wilson, tras pensarlo unos segundos, concluyó que su sentido y su significado en cualquiera de los casos son invariables dado que se emplean para hacer referencia a algo en términos absolutos, de modo que la categoría gramatical no implica ningún cambio.

Wilson hablaba de la experiencia de lo absoluto como un momento de comunión con la totalidad en el que el ser se diluye en esta perdiendo todo rastro de individualidad y de jerarquía, y con ello cualquier traza de miedo, esperanza u otro tipo de sentimiento o sensación que pudiera albergar. Una suerte de abstracción del mundo en la que el sujeto deja de estar anclado a la consciencia de sí mismo para fusionarse con *el todo*.

Una vez todos habíamos expuesto nuestras dudas o apreciaciones, Wilson se cercioraba de que estábamos de acuerdo con la argumentación que había dado pie a ese pequeño debate –solía dirigirse a cada uno de nosotros, preguntando «¿qué opinas tú?»– y planteaba a continuación una nueva premisa que enlazaba con la anterior y que, de nuevo, abría a discusión. Pero solo proseguía si había consenso, como dicta el procedimiento del método socrático. Ahora se refería a la experiencia de lo absoluto como la experiencia de un estado de consciencia pura, que, teóricamente, es lo que se obtendría si se pudiesen desactivar los sentidos. De este modo, solo quedaría la consciencia en estado puro⁴⁶⁶.

Por lo que he podido leer después, la consciencia pura podría definirse como «un estado de vigilia interior desprovisto de objeto de pensamiento o de percepción»⁴⁶⁷, es decir, un estado en el cual «no se piensa ni se percibe ninguna clase de contenido sensorial o mental, y del que, a pesar de esa suspensión, uno sale con la certeza de haber permanecido despierto internamente, totalmente consciente. (...) El momento de consciencia pura podría definirse entonces como una consciencia despierta pero sin contenido (no intencional)»⁴⁶⁸. Al parecer, se han identificado experiencias de este tipo en prácticamente todas las culturas, por lo que a tenor de esto podría hablarse de una condición psicofisiológica universal:

Si la consciencia pura carece de contenido, sería (...) inalterable porque no hay nada en ella que pueda cambiar. Sería simple porque, sin contenido, no hay partes. Sería un todo único e indiferenciado sin diversidad de contenido. Sería autorreferencial puesto que no

466 Wilson también se refirió a este estado resultante como «*pure knowledge*» (conocimiento en estado puro). En «Working Notes 2003» (*Newspaper Jan Mot* 40, 2004), proporciona más detalles sobre esto: «It is not necessary to know what the ultimate form of the absolute is. It is enough to know that pervading our awareness it takes the form of our awareness».

467 ALEXANDER, C.N., CHANDLER, K. & BOYER, R.W. 1990. Experience and understanding of pure consciousness in the Vedic Science of Maharishi Mahesh Yogi. En: GACKENBACH, J.I. & HUNT, H. (eds.). *Higher states of consciousness: Theoretical and experimental perspectives*. Nueva York: Plenum, p. 1 (traducción propia).

468 Adaptación de las palabras de FORMAN, R.K.C. 1998. What does mysticism have to teach us about consciousness? *Journal of Consciousness Studies* 5(2), pp. 185–201. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en <http://www.imprint.co.uk/Forman.html>.

hay otra cosa a la que referirse o conocer que ella misma. Sería ilimitada porque no existe un contenido de la consciencia restringido que comprometa o limite a la consciencia⁴⁶⁹.

Wilson amplió la pregunta: dado que la experiencia de lo absoluto entraña la pérdida de la individualidad, ¿es posible tener consciencia de un estado de consciencia pura?

La conclusión fue que no mientras se está inmerso en esa suspensión. Únicamente puede hablarse de la experiencia de un estado de consciencia pura después de que haya pasado porque, en el momento, uno está fuera de sí. No hay contenido; no hay intencionalidad; no hay objeto de pensamiento.

«¿Y podría darse el caso de que dos o más personas alcanzaran el estado de consciencia pura simultáneamente?», preguntó el hombre de mi derecha.

«Podría ser, aunque es más difícil que ocurra», dijo Ian.

«¿Y a través de otros?»

Wilson relató entonces una anécdota que le ocurrió en los alrededores de un museo de Berlín que el hombre de mi izquierda reconoció. Apenas la recuerdo porque en su momento perdí el hilo de la narración y fui incapaz de retomarlo después, pero creo que tenía que ver con la contemplación de una niña que abrazaba a su hermano, niño también, en la explanada en torno al edificio. Aclaró que aquello no supuso para él una experiencia de la consciencia pura⁴⁷⁰, pero sí una especie de revelación de lo que es el amor, si lo entendemos como una forma de sublimación que puede relacionarse con el concepto de absoluto.

Anteriormente nos había preguntado si veíamos posible alcanzar el estado de consciencia pura a través del arte⁴⁷¹, si recordábamos haber tenido alguna experiencia en ese sentido, y, a decir verdad, no estoy seguro de haber escuchado ninguna respuesta afirmativa. Creo que el arte es capaz de provocar muchas cosas, pero dudo de que posibilitar el encuentro con la totalidad o con el conocimiento en estado puro sea una de ellas. Al menos, el nombre de Stendhal no apareció en ninguna de las intervenciones, lo cual es de agradecer.

Particularmente, comenté que en aquel momento solo era capaz de evocar experiencias relacionadas con lo que Jorge Wagensberg llama «gozo intelectual», que podría resumirse como una cierta sensación de placer mental que se experimenta cuando se consigue comprender o intuir algo previamente desconocido. Este, por supuesto, se encuentra muy lejos de la experiencia de la consciencia en estado puro, pero puede llegar a ser muy intenso dependiendo del descubrimiento. En concreto, recordé un momento de una conferencia de Wagensberg –aunque no llegué a mencionar su nombre– en el que, mediante

469 Alexander, C.N., Chandler, K. & Boyer, R.W., 1990: 2-3.

470 En realidad, en ningún momento llegó a hacer alusión a ninguna vivencia propia de este estado; únicamente se limitó a guiar la conversación y mantener el orden del discurso.

471 Curiosamente, esta discusión de Wilson se había anunciado de dos maneras diferentes: en las comunicaciones electrónicas –web, boletín y periódico en sus versiones digital e impresa–, figuraba como *The Pure Awareness of the Absolute / Discussions*, mientras que en los tarjetones el título era *The Pure Awareness of the Absolute in Art / Discussions*.

un sencillo desarrollo lógico y visual, trató de conseguir que los presentes intuyéramos la cuarta dimensión a pesar de que no podemos percibirla. Desde mi punto de vista, este ejemplo tenía relación con el concepto de absoluto como abstracción, y Wilson se mostró interesado en ello, ya que lo describí como una experiencia de marcada intensidad⁴⁷². Lo llamativo del asunto, que no mencioné en su momento, es que algunos de los elementos visuales que empleó Wagensberg en el desarrollo hacia la intuición de la cuarta dimensión procedían de la obra pictórica de Salvador Dalí; en concreto, de su *Crucifixión* o *Corpus hypercubus* de 1954, de modo que existía una mayor conexión con la pregunta de la que entonces imaginaba. Días después recordé una situación que podía haber servido mejor como ejemplo, aunque igualmente me preguntaba si verdaderamente había sido tan intensa como ahora la evocaba. Ocurrió cuando conocí la pieza de John Baldessari *The Pencil Story* (1972-73) en una conferencia a la que asistí hace cerca de dos años. Fueron solo unos segundos, pero en ese instante sentí comprender muchas cosas de golpe que, de hecho, todavía me siguen dando que pensar. Ni mucho menos habría dicho recién pasado aquel momento que acababa de conectar con el conocimiento en estado puro, pero aún hoy lo identifico como una especie de revelación artística.

Llegado el final de la conversación y antes de darla por concluida, Wilson cedió los últimos minutos a cualquier duda o comentario que quisiéramos compartir, preocupándose por encima de todo de si había quedado claro lo que se llevaba exponiendo desde que comenzamos hacía poco más de una hora. Aproveché para preguntarle nuevamente –ya lo había hecho al inicio de la discusión a raíz de la definición de «absoluto»– cuál consideraba que era el lugar de la inmaterialidad⁴⁷³ en todo lo que se había venido hablando, ya que, a mi parecer, se trataba de un concepto válido desde el punto de vista lógico, pero inaprehensible desde la experiencia, como ocurre con la cuarta dimensión. A diferencia de lo absoluto, incorpóreo pero omnipresente puesto que abarca la totalidad de las cosas, lo inmaterial, como algo que, literalmente, carece de materia –y, por ende, es también incorpóreo–, no puede percibirse –cualidad que, por otro lado, comparte con el estado de consciencia pura.

472 Con posterioridad pensé que tal vez ese interés viniese dado porque pudo haber relacionado el gozo intelectual con la inspiración, ya que según las notas de una de los asistentes a una discusión en Milán el año anterior, Wilson mencionó que «lo absoluto es la consciencia que se alcanza al ser inspirado por la obra de arte» y que «en la consciencia pura que se alcanza en el momento de la inspiración artística, los atributos de la obra de arte, al igual que los atributos de la personalidad, dejan de existir». PROCACCINI, Giovanna. 2012. L'assoluta posizione di Ian Wilson sull'Assoluto. Cronaca di un'irriproducibile Discussion milanese: più che una conversazione, un monologo. Assoluto. *Artribune*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.artribune.com/2012/04/l'assoluta-posizione-di-ian-wilson-sull'assoluto-cronaca-di-unirriproducibile-discussion-milanese-piu-che-una-conversazione-un-monologo-assoluto/>.

473 Durante décadas, la inmaterialidad ha sido un concepto profusamente empleado para hacer referencia a ciertas prácticas artísticas desarrolladas a lo largo siglo XX que se caracterizan por una progresiva retirada del énfasis en el objeto artístico tradicional. Concretamente, el término ha sido utilizado en no pocas ocasiones para referirse al trabajo de Wilson, razón por la cual estimé interesante sacarlo a colación.

Mi pregunta era, por tanto, si esto presentaba alguna incompatibilidad con la idea de absoluto.

Wilson respondió que la inmaterialidad está contenida en la definición de «absoluto» en la medida en que es algo que *no se puede ver porque no tiene forma*, de modo que no existe tal contradicción. Como si lo absoluto, como totalidad, abarcase incluso aquello que es imposible.

Le hubiera preguntado muchas más cosas –por la espiritualidad, por sus experiencias propias, etcétera– porque el tema podía dar mucho de sí, pero por una parte no me atreví –ni quería monopolizar la conversación ni convertirla en una entrevista– y, por otra, no pienso con la misma rapidez en inglés, de modo que traté de no agobiarme por eso y dejar que las cosas se diesen sobre la marcha. En todo caso, Wilson no propone estos encuentros para hablar de sí mismo sino para provocar debates, y en ese sentido los participantes son quienes tienen un papel destacado.

Después de cerciorarse de que todo estaba claro –si es que puede quedar algo claro después de una conversación como aquella– y ninguno tenía nada más que añadir en ese momento, Wilson puso fin a la discusión con un agradecimiento y se levantó de la silla. Los demás hicimos lo propio. Era más de la una del mediodía.

Me dio la sensación de que al hombre de mi izquierda le habían quedado preguntas por resolver, ya que en su última intervención antes de finalizar parecía estar manteniendo una lucha interna como las que se producen cuando uno trata de verbalizar pensamientos que aún no ha asimilado del todo, lo cual provocaba que se expresase de forma fragmentada y agarrándose la cabeza, poniendo de manifiesto sus esfuerzos. En cualquier caso, creo que todos salimos de ahí con mucho que digerir y pensar.

Hubiera sido interesante que los tres hubiésemos puesto en común nuestras impresiones al término de la discusión, pero el grupo se dispersó rápidamente. Tan solo tuve ocasión de intercambiar unas palabras con Ian antes de que abandonase la galería para dar otro paseo. Le hablé de mi tesis doctoral y tanteé la posibilidad de mantener una entrevista con él más adelante. Al principio accedió, pero enseguida se mostró dubitativo y finalmente dijo que prefería no conceder más entrevistas. Me recomendó la que mantuvo con Hans Ulrich Obrist, publicada en el número 31 de la revista *Mousse*; sin duda, de las mejores que he leído.

Me despedí de Jan Mot agradeciéndole el trato que me había dispensado y, al igual que Wilson, salí a pasear.

Deduzco de otros relatos de discusiones previas con Ian Wilson que aquella no fue ni de las más acaloradas que se han celebrado, ni de las más sesudas, ni de las más concurridas: no

contó con la presencia de renombrados artistas, críticos, galeristas –ni siquiera Jan Mot participó en ella–, pensadores, comisarios o personas de esas que se sirven de este tipo de encuentros para tratar de conseguir atención o notoriedad; no se cuestionó ni rebatió nada con fiereza –quizá porque, al menos en mi caso, iba más con actitud de aprender y escuchar que de confrontar–; no se mencionaron nombres de referencia recurrente ni textos canónicos, sino que se habló a partir de las vivencias personales de cada uno y de lo conocido o lo reconocible. La nuestra fue una reunión tranquila, cercana y ordenada que mantuvo en todo momento un volumen constante, transcurriendo sin prisa, pero sin pausa.

No es casualidad que el objeto de la discusión guardase una estrecha relación con la meditación y con la tradición védica, no solo en el contenido sino también en la forma: originalmente, la transmisión de los *Vedas* –cuyo significado literal en sánscrito es «conocimiento»– se efectuaba estrictamente por vía oral hasta que estas enseñanzas fueron transcritas con la aparición de la escritura en la India –hacia el siglo III a. C. Igualmente, hay que tener presente que Ian Wilson pasó ocho años de retiro en un *áshram* hasta 1994, siendo entonces cuando retomó las discusiones en torno a lo absoluto, idea que extrajo del texto épico hindú *Mahabharata*, heredero de dicha tradición⁴⁷⁴.

A la vista está que existe una gran implicación personal de Wilson en sus discusiones a pesar de que en ellas se tratan conceptos abstractos complejos: previo a su celebración, Wilson se prepara a conciencia⁴⁷⁵ en el tema sobre el que versarán, seguramente nutriéndose tanto de sus experiencias propias como de lecturas de textos variados que no contemplan únicamente la visión occidental, lo cual, por un lado, explica la seguridad con que emite sus argumentaciones, y, por otro, hace posible que el intercambio dialéctico sea interesante tanto si se hace a un nivel básico como si se aborda desde aproximaciones teóricas más elaboradas. Parece evidente, pues, que tanto la densidad como el tono de la conversación son adaptados en función de los interlocutores participantes, y no es difícil intuir el enorme interés que deben de tener aquellos encuentros en los que coincidan personas con antecedentes culturales muy diversos⁴⁷⁶. Asimismo, con posterioridad, Wilson incorpora a las nuevas discusiones todo comentario que haya aportado otros puntos de vista de interés sobre la

474 Parte de esta información aparece señalada en la entrevista contenida en la revista *Mousse* a la que se hacía referencia anteriormente. La relación entre el concepto de absoluto y el *Mahabharata* la estableció el propio Wilson cuando el hombre de mi izquierda preguntó hacia el final de la discusión de dónde había extraído la definición que empleó como punto de partida.

475 A este respecto, Monika Szewczyk, en la nota 6 de su texto «Art of Conversation, Part II» (*e-flux Journal* 7, junio de 2009) comenta: «I have never attended one of Wilson's discussions so I cannot elaborate on their content, but what I know from meeting the artist is that the crafting of a discussion is of great importance». El texto puede leerse en: http://www.e-flux.com/journal/art-of-conversation-part-ii/#_ednref7. [Consulta 24 enero 2017].

476 «El contenido de estos diálogos está determinado por su búsqueda de las (im)posibilidades de la comunicación verbal como forma artística; su calidad, por la aportación de sus interlocutores en el debate». Anna Hakkens en KLEINMEULMAN, Chantal. 2008. *Ian Wilson: Los debates*. Eindhoven: Van Abbemuseum; Ginebra: Musée d'art moderne et contemporain; Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, p. 105.

cuestión, por lo que estas cada vez se desarrollan de una forma diferente.

Como en nuestro caso no había grandes diferencias culturales, y dado mi desconocimiento del hinduismo, a mi regreso en Madrid busqué de qué manera se hacía referencia a lo absoluto en el *Mahabharata*, y al introducir las palabras empleadas por Wilson para definir el término, el buscador recuperó como resultado «The Absolute Pervading the Universe»: el decimocuarto capítulo de un libro⁴⁷⁷ salpicado de referencias en relación al encuentro con Wilson, del cual extraje las siguientes notas:

The scientific adventures and rational philosophies of humanity are incompetent to fathom the depths and the mysteries of the cosmos, because the wholeness of reality is not capable of being contained in the finitude of human understanding, or in anything finite, for the matter of that.

(...) behold the grandeur of the Absolute. We will be stunned even to think of it. The hair will stand on end, the mind will get stupefied, the senses will get blinded, the speech will get hushed and the whole personality will melt even at the thought of this majesty of the supreme Absolute (...).

(...) there is no such a thing as relatedness in the Absolute. It is one indivisible mass of being. (...) every conceivable thing in the world is a direct manifestation of God-Being, whether it is visible to the eyes, tangible to the senses or merely conceivable by the mind.

Es notorio cómo, sobre todo a propósito de la última frase, la cercanía a lo absoluto entraña la proximidad a lo divino o lo supremo. No obstante, a pesar de que la asociación era fácil y directa por lo místico del asunto que se estaba tratando, ni Wilson ni ninguno de los presentes hicimos alusión a cuestiones de fe o ideología en todo el desarrollo de la discusión. Así ocurrió, en cambio, en la galería Yvon Lambert de Nueva York en septiembre de 2007, donde uno de los participantes, según su propio relato, intervino para advertir de los peligros derivados de la interpretación y control de estas ideas al servicio de intereses o poderes de élites religiosas, políticas o de otra índole⁴⁷⁸.

477 KRISHNANANDA, Swami. 2005. *The Spiritual Import of the Mahabharata and de Bhagavadgita*. India: The Divine Life Society, pp. 191-200. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.swami-krishnananda.org/maha/Spiritual Import of Mahabharata and Bhagavadgita.pdf>.

478 «The problem is never the Absolute itself since an assumed Absolute or Supreme power wouldn't hurt or bother anybody since it can't communicate or manifest itself due to the fact that these fantasies are always human projections, part of our cultural baggage. But the problem starts with those who interpret it, who guard it, who "know it", who defend it, who design it who speak for it, who watch it and make money and politics with it. There are even those common unfortunate, miserable damned figures who kill in the name of the Absolute, the name of god, the name of Supreme power or energy, or name it the way you want it». GANAHL, Rainer. 2007. Ian Wilson, A Discussion, Yvon Lambert New York, New York, 09/20/2007. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.ganahl.info/ianwilson.html> (consultado en julio de 2013).

Más adelante, en el capítulo 19, titulado «True Knowledge»⁴⁷⁹, encontré:

Matter and consciousness are, we may say, the object and the pure subject. (...) The Absolute is superior both to the object and the subject.

(...) Whatever we know is the world of objects. That which becomes the instrument in cognising the presence of the object is knowledge.

(...) When we say that something exists, we mean that it is perceptible or cognisable. We generally associate existence with objects, as a quality or an attribute of the object. When we say a table exists or a tree exists or something exists, we immediately regard this existence as a predicate of that which we regard as the nominative or the substantive, the pure subject. The tree is important—the existence is only an attribute. The existence of the tree is regarded as a quality of the tree; but, unfortunately, existence is not a quality of anything. That ‘thinghood’ rather, which we perceive through the senses, is the attribute of existence. The tree is not the nominative—the existence is the nominative.

But we cannot understand this because of the defect of our language and the way in which we usually define things. Therefore, because of the fact that we wrongly understand the nature of existence, we cannot consider Brahman, the Absolute, as existence in the sense that we interpret it. Brahman is also not non-existence, because it is the supreme existence. It [is] non-existent to the senses, but it is the precondition of the existence of everything else. It appears to be non-existent because it is the subject of experience. Who can know the subject; who can know the knower? All things are known by the subject, but who can then know the subject? It remains always an unknowable, indescribable mystery. No one can know the subject, because it refuses to convert itself into an object.

(...) the (...) Absolute, is a non-existent something to the senses, the mind and the intellect which expect everything existent to be outward in space and in time. It has neither beginning nor end, but it exists everywhere. That which exists everywhere appears to be nowhere. For us, to be existent is to be somewhere, and we cannot imagine a state of affairs where things can be existing everywhere, because perception is impossible if the object is spread out everywhere uniformly or equally. If perception is not possible, knowledge of it is also not possible. When knowledge does not recognise the presence of a thing, it dubs it as non-existent.

(...) That which is everywhere, at every time, in every form, is an object of stories and fables for us—we cannot conceive it even with the farthest stretch of our imagination.

En consecuencia, de esta última frase puede concluirse, como poco, que ninguno de nosotros fue capaz en aquel rato de siquiera vislumbrar la consciencia pura de lo absoluto, aunque sí llegamos a intuir lo que algo así puede ser mediante un ejercicio dialéctico que sirvió para volver a materializar temporalmente el trabajo de Ian Wilson, que ahora reside,

479 Krishnananda, 2005: 251-263 (el tachado es mío).

inestable, en las memorias de quienes allí estuvimos.

Madrid, julio-agosto de 2013.

SELECCIÓN DE PIEZAS DE TINO SEHGAL

Twenty Minutes for the Twentieth Century (1999).

Un intérprete desnudo (originalmente, Sehgal), representa 20 estilos de baile del siglo XX, desde Isadora Duncan, pasando por los Ballets Rusos (Diaghilev, Nijinsky), Balanchine, Merce Cunningham, Ivonne Rainer, Pina Bausch, Martha Graham, Trisha Brown, Xavier Le Roy, etcétera. El cuerpo de Sehgal se convierte en una *boîte en valise*, un museo de la danza. Duración: 55 minutos. Este trabajo cambia de título en función de dónde vaya a representarse. Otro título con el que se conoce a esta pieza es *Untitled*.

Expuesta: Moderna Museet, Estocolmo.

Instead of allowing some thing to rise up to your face, dancing bruce and dan and other things (2000).

Conversión de coreografía en escultura. Una persona reproduce, de manera lenta y robótica dieciséis movimientos gestuales extraídos de vídeos de Bruce Nauman (*Wall-Floor Positions*, 1968, *Tony Sinking into the Floor* y *Elke Allowing the Floor to Rise Up over Her, Face Up*, ambas de 1973 –una persona yace inmóvil en el suelo, imaginando que se hunde en él– y Dan Graham (*Roll*, 1970), realizados cuando ambos trabajaban como coreógrafos en Judson Church:

«Bruce Nauman put himself in the studio, turned the camera on and eventually brought his videos into the museum. From a certain perspective, he was importing the aesthetic of Judson Church into the museum via video ... From my point of view and from my interest in things like the spoken word or singing or dance, he kind of lost the decisive thing on the way, which is how they produce – this simultaneity of production and de-production. You do a movement and then it's gone. You say a word and then it's gone. This is exactly what Nauman lost on the way because he made the work into a material fixation. Then Dan Graham took the game further by saying: "Yes, Nauman is interesting but he never reflects the use of the camera. I am going to redo his work but integrate the camera into the work so that you can actually see the camera." If this was a game that one could play, I was going to do the same thing again, but take out the material support, the video screen and the video player. To maintain the simultaneity of production and de-production which they were losing in their import, I would have the person immediately there in the space. On the other hand, I wanted to acknowledge that bringing something like movement into the museum had already happened. My point was to do this import again but in a decisive other way» (Kaplan, 2008).

«This particular work is a critique of certain works of theirs: Both Nauman and Graham did these videos and films in the late '60s and early '70s, when they were influenced by choreography. In these works they were transposing something, like dance – a mode of production that is a transformation of action – into a transformation of material. They took up dance and placed it in the museum but as video or film, whereas I'm interested in placing a transformation of action as a transformation of action into the museum» (Griffin, 2005).

Expuesta: S.M.A.K., Gante; Magasin 3, Estocolmo (2008).

Adquirida: Stedelijk Museum, Ámsterdam (2005).

This is good (2001).

Es la primera de sus situaciones construidas. Cada vez que alguien entra en la sala, el vigilante realiza una acción llamativa, como girar sobre sí mismo o dar saltos de una pierna a otra. A continuación, pronuncia el título de la pieza: «Tino Sehgal. *This Is Good*. 2001».

Expuesta: CCA Wattis Institute, CA (2010).

This is propaganda (2002).

Cuando el visitante pasa por un lugar sin marca visible, un/a vigilante de sala canta «This is propaganda / you know / you know...» (al ritmo de una canción pop) y, posteriormente, dice «Tino Sehgal, *This is propaganda*, 2002, courtesy Jan Mot gallery».

La pieza destaca la condición de mercancía que ha adquirido la información, y cómo el arte no escapa de esta realidad: los museos también son propaganda (Thompson, 2010).

Expuesta: Tate (2006); Fondazione Nicola Trussardi (2008); La Casa Encendida, Madrid, 2010-11.

This exchange (2002).

En la taquilla del museo, la persona empleada le propone al visitante conversar sobre economía de mercado. Si la charla se prolonga al menos cinco minutos, el visitante recibirá un reembolso parcial de la entrada. Para muchos, especialmente aquellos que muestran su rechazo hacia la economía de mercado, este gesto les recuerda que, opinen lo que opinen, están inmersos en ella.

Kiss (2002).

Una pareja, sin dejar de abrazarse, recrea encadenadamente besos famosos de la historia del arte (Courbet, Canova, Rodin, Brancusi, *Made in Heaven* de Koons). En un momento dado, uno de los intérpretes mira fijamente a algún visitante. Cuando alguien entra, uno de ellos pronuncia el título de la obra y, a continuación, el otro hace lo mismo con el nombre de Sehgal. El relevo se produce cuando otra pareja se sitúa a su lado y se sincroniza con ella durante unos minutos hasta que se marcha.

Expuesta: Museum of Contemporary Art, Chicago (2007); Solomon R. Guggenheim, NY (2010); MAC Montréal (2013).

Adquirida: MoMA (\$70.000).

Selling out (2002).

Un/a intérprete simula un *striptease* como forma de señalar que existen productos que no emplean recursos materiales que, aun así, generan beneficios.

Guards kissing (2002).

Dos guardias (hombre-mujer, hombre-hombre, mujer-mujer) se besan cada vez que un/a visitante entra en la sala de exhibición, le miran fijamente, pronuncian el título de la pieza y continúan besándose.

Expuesta: CCA Wattis Institute, CA (2010).

Adquirida: Colección Adrastus, Arévalo, Ávila (11 de octubre de 2012 en el Turbine Hall de la Tate Modern. Comprador: Javier Lumbreras. Algunos testigos: Stefano y Raffaella Sciarretta (Nomad Foundation, Roma), Maurizio Morra Greco (coleccionista privado, Nápoles) y Sabine Breitwieser (MoMA). Estos se refieren a la venta como una charla coloquial en la que Sehgal llevaba la batuta). Otra versión de esta pieza fue adquirida por The Israel Museum (Jerusalén).

kWh (2002-2009).

A intervalos regulares, se produce un apagón en la sala. Instantes después, el silencio es roto por tres voces que cantan una melodía lenta en la que describen la cantidad de energía ahorrada durante el apagón temporal. En sucesivos apagones, la cifra cantada es el doble de la anterior, y la presencia de las personas y sonidos en el espacio aumenta progresivamente.

Expuesta: Julia Stoschek Collection (2010); CCA Wattis Institute, CA (2012).

Untitled (1997-2003).

En medio de una coreografía del tema de Destiny's Child *Bootylicious* (2001), Sehgal dio una árida conferencia sobre teoría de mercado y crecimiento económico, ilustrada con gráficos (Heiser, 2004).

Expuesta: Hebbel Theater, Berlín.

This is new (2003).

Uno de los empleados del museo/galería lee titulares de los periódicos del día. La interacción del visitante con ellos puede dar pie a una discusión, que culmina con la enunciación del título.

Expuesta: CCA Wattis Institute, CA (2007).

This is about (2003).

Una o más personas (pueden ser niños) se aproximan a un visitante de la exposición para preguntarle, con voz de zombi, «*so what do you think this is about?*» En ocasiones es la persona que realiza la visita comentada la que interrumpe su discurso y plantea esa pregunta, para después continuar con la visita.

Expuesta: CCA Wattis Institute, CA (2008).

This is right (2003).

Dos niños enuncian el catálogo de trabajos de Sehgal, anunciándolos para su venta. Interpretan cada una de las piezas y pronuncian su título, fecha, número de edición y precio. De vez en cuando, hablan empleando terminología específica del arte, que, por supuesto, no comprenden.

Expuesta: en el *stand* de The Wrong Gallery en Frieze Art Fair, Londres.

Le Plein (2003).

Fue la primera exposición de Sehgal en una galería. Cuando alguien entra en la galería vacía, una persona empleada sale de la oficina y dice «*Ceci n'est pas le vide*», en referencia a la exposición de Yves Klein (1958).

«Jan Mot walked into the gallery backwards from his office; he began talking in a sober, self-absorbed way, but it wasn't clear whether he was talking about Sehgal's pieces or actually was one of them. Every time I tried to face Mot he would turn away, continuing to talk, throwing his arms and legs around in circles, and saying, 'Tino Sehgal, *This is good*, 2001, courtesy the artist'. After a while he turned around, said 'this is a piece by Tino Sehgal entitled this is exchange', shook my hand and invited me to converse with him for five minutes about the notion of market economy. This [rendering of one Sehgal piece after another] could have gone on for ever, and in fact the piece does not stop until the visitor leaves (poor Mot). If anyone had entered the gallery at that point, Mot would have been obliged to go back into the office and repeat his awkward entrance. Thankfully no one did, so his gallery assistant entered instead. They embraced, kissed each other and slowly sank to the floor - it was Tino Sehgal, *Kiss*, 2004, shown for the first time two days earlier, but 'documented' a year before. This could have gone on for ever, and in fact the piece does not stop until the visitor leaves (poor Mot). Its 'fullness' is that of Duchamp's *boîte en valise* (1936-41) cramming an entire oeuvre into a neat briefcase of meta-art» (Heiser, 2004).

«By entitling his exhibition at Galerie Jan Mot *Le Plein*, he returns to this misunderstanding of the void, and suggests a contradictory and antagonistic reading of the space. Because speech, singing, movements, replace the necessity for the presence of things; which doesn't mean that these things have disappeared but that they could just as well be absent. He doesn't install stagings, but arrangements, devices of which the implications multiply and develop in a programmed manner over various incidents; exterior, contingent events: the institution's opening hours, the duration of the exhibition, the agreement made with the guards, the presence of the surrounding artworks, the circulation in the space» (Moisdon, 2003).

Expuesta: Jan Mot, Bruselas, 2003.

This is so contemporary (2004).

El personal de la sala se aproxima al visitante bailando y cantando «*Oh... This is so contemporary! Contemporary! Contemporary!*» Acto seguido, vuelve a su puesto. Si alguien

interactúa con ellos, preguntándoles, por ejemplo «¿Qué es tan contemporáneo?», los intérpretes le dicen una palabra clave que, si se la repite al personal de las taquillas, este le devuelve parte del coste de la entrada.

Expuesta: *Ailleurs, ici (Elsewhere, Here)*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (2004); 51ª Bienal de Venecia (2005).

This exhibition (2004).

Esta pieza revisa el contenido de la exposición: un/a joven que finge sufrir de miedo escénico cada vez que alguien entra en la sala (cayendo al suelo y retorciéndose lentamente, como en un trance) recita entrecortadamente partes del texto curatorial de la exposición.

Expuesta: *Wrong Exhibition* (Klosterfelde Gallery, Berlín); *Grey Matter* (comisariada por Kosuth en la galleria Almine Rech, París).

This objective of that object (2004).

Al entrar en la sala, un grupo de personas se acerca caminando de espaldas, diciendo varias veces al unísono «*The objective of this work is to become the object of a discussion*», aumentando el tono progresivamente. Después, silencio. Si alguien se acerca a alguna de ellas, se aproximan a la pared más cercana para evitar el cara a cara. Si nadie habla, se marchitan y caen al suelo. Si alguien dice o pregunta algo, comenzarán una discusión:

- *The visitor has asked a question!*

- *It is a question we have been asked before!* –Trumps his neighbor.

- *Who will answer?* –They cry in unison.

- *We should ask the visitor what kind of discussion she would like!*

Another visitor chips in more thoughtfully, "*Is there a difference between being an object of discussion and being a subject of discussion?*"

- *A visitor has asked another question!*

- *Who will answer?*

They begin a long, increasingly abstract discussion about the nature of objectivity and subjectivity.

Cada vez que entra alguien nuevo a la sala, la pieza comienza otra vez, zanjando abruptamente cualquier discusión que se estuviera manteniendo en ese momento. Cuando alguien intenta salir de la sala, uno de los intérpretes tratará de interponerse para evitar que lo consiga.

Expuesta: ICA, London, 2004/5; Magasin 3, Estocolmo, 2008 (Comisariada por Richard Julian).

Adquirida: Walter Art Center, 2008.

This is competition (2004).

Pieza para las dos galerías que le representan: Jan Mot (Bruselas) y Johnen + Schöttle (Colonia), ambas presentes en la feria, una al lado de la otra: los representantes de las

galerías solo podían decir una palabra cada uno. Por lo tanto, se veían forzados a colaborar para formar frases si querían hablar de la pieza.

Expuesta: Art Basel.

This is production (2004).

Los intérpretes abordan a los visitantes para explicarles o tratar de «venderles» su idea de aquello en lo que la pieza consiste. El objetivo es mantener su atención la mayor cantidad de tiempo posible, llegando a ser molestos en ocasiones.

Expuesta: CCA Wattis Institute, CA (2012).

This occupation (2005).

Una persona describe cómo es su vida en los márgenes de la sociedad, explicando cómo emplea su tiempo al no dedicarse al trabajo.

Expuesta: Fondazione Nicola Trussardi (2008).

This progress (2006).

Cuatro personas de edades progresivas (niño, joven, adulto, anciano) interrogan y discuten con los visitantes sobre los relativos méritos del progreso a lo largo de la rampa de la rotunda del museo Guggenheim. La primera de ellas, un niño, se acerca al visitante:

"Hi, I'm Ben," says the young boy who greets me with a handshake at the entrance of Rotunda Level 1. "Would you like to learn about the exhibition?"

"Sure," I respond.

"Can I ask you a question?"

"Sure."

"What is progress?"

We begin to walk together, me following Ben's lead along the ascent, answering each question he proffers. He keeps his eyes intently focused on mine, which can't be easy for a kid all of four feet tall. As Ben and I approach the end of the Level 1, he stops walking. A young man steps forward, introduces himself, then asks me if I believe it's plausible to apply a "happiness index to a global population." While considering the question, I turn around to discover that Ben has disappeared.

The young man and I begin to walk together. The conversation evolves as we continue up the rotunda, discussing matters of personal faith, applied pragmatism, international travel and geo politics. My new companion sets the pace, he shapes the conversation, but nothing feels pre-scripted. We discover that we're both Red Sox fans, that we've both visited Eastern Europe; we find common ground and shared perspectives, and our dialogue quickly becomes a real pleasure.

By the time we reach Rotunda Level 4, an older gentleman steps forward. "You know,

when I was a freshman in college, the Cuban Missile Crisis was taking place. Are you familiar with it?"

"Yes, I am." I turn around to discover the young man has disappeared. My brief yet evident confusion does not register with the older gentleman. He just smiles and extends his hand. The rotunda is aging, maturing, accruing the memories that define a life. I have now entered the final stretch of Sehgal's work.

And we begin to walk together. Our conversation centers on the human condition in the modern world, how we deal with anxiety, the parallels of facing nuclear fallout and terrorism. But our talk is patient, tempered, and I now feel more comfortable drawing on personal experiences than just personal beliefs. After he shares with me his reaction to the 1962 Crisis, I share with him my reaction – replete with context and locale – to 9/11, and how that defining moment affected both me and those around me. Keep in mind, these aren't stories you typically share with strangers; a person's tale of 9/11 has too much gravity to qualify as some get-to-know-you chit-chat (Wolf, 2010).

ROSS SIMONINI: What is progress?

TINO SEHGAL: In the last 200 years, the answer has been very clear: transform nature into products and things we can consume and which will give us a sense of well-being. The more we do that, the happier we will be. I don't think this equation is going to function any longer. That's why it's important to ask this now (Simonini, 2011).

This situation (2007).

Primera exposición individual de Sehgal en Nueva York. Según Louise Hojer, una de las asistentes de Sehgal, con esta pieza el artista responde a los situacionistas, que abogaban por luchar contra el sistema y por permanecer al margen de él. A diferencia de ellos, Sehgal se propone operar desde dentro de las instituciones para promover cambios (Vakkalanka, 2011).

"Welcome to this situation," a group of six people [intellectuals] said in unison to greet me [...]; then they slowly backed off, all the while facing me, and froze into unnatural positions. At which point one of the group recited a quotation: "In 1958, somebody said, 'The income that men derive producing things of slight consequence is of great consequence.'" Jumping off from that statement, the interpreters began a lively back and forth. Occasionally one of the six might turn to a gallery visitor and utter a compliment or say, "Or what do you think?" and then incorporate that person's comment into the exchange of words. Mostly they seemed content to natter at high velocity among themselves. It all continued until the moment when a new visitor arrived, an event that acted as a sort of rewind button.

The participants talked about everything from technology vs inventions, machines replacing humans, physics and biology, the human mechanism, the self and the nature of shame and guilt. "The players then spend anywhere from a few minutes to upward of 30 discussing the introduced idea. The afternoon I was there, topics included labor theory, gender relations, the art of conversation, technology, and environmentalism. Occasionally, one of the players will turn to a visitor and ask directly, "What do you think?" (...) But in

general, interactions circulate primarily among the players. The important exception occurs when a fresh visitor enters the room, as the collective greeting always preempts the discussion at hand, and the subsequent new quotation tends to abruptly shift the focus of the ongoing dialogue" (Gilbert, 2007).

Expuesta: Marian Goodman Gallery, NY (2007).

Adquirida: Centre Georges Pompidou, Musée d'art contemporain de Montréal (2013).

This success/This failure (2007).

Un grupo de alrededor de 20 niños vestidos de uniforme juega (a pillar, a las sillas –sin sillas–, etcétera) en una sala vacía. Los niños deciden el título de la pieza como *This success* o *This failure* en función de si se estaban divirtiendo o si nadie estaba haciendo trampas, por ejemplo.

Untitled (2007).

Se trata de una coreografía para un telón rojo ideada para un proyecto comisariado por Hans Ulrich Obrist y Philippe Parreno, al que invitaron a 15 artistas a realizar sendas piezas inéditas que no excediesen los 15 minutos de duración, realizadas en cualquier medio que no fuera película o vídeo, y que pudieran servir como una instrucción que otras personas pudieran repetir en el futuro.

Expuesta: Manchester International Festival (2007); Art Basel (2009).

This is critique (2007).

En esta pieza, los empleados del museo/galería someten a discusión con los visitantes el trabajo de Sehgal.

Jörg Heiser (2009) relata que en una ocasión en la que visitó la galería Jan Mot en 2009 encontró al galerista aparentemente desalentado y en desacuerdo con la dirección que estaba tomando el trabajo de Tino Sehgal, hasta que se dio cuenta de que la discusión que ambos estaban teniendo era la pieza de Sehgal en esa exposición.

Expuesta: F. N. Trussardi (2008); Jan Mot (2009); CCA Wattis Institute, CA (2010).

- (2008).

En su exposición en el Walker Art Center, la persona de la taquilla, una vez adquirida la entrada, se inclinaba hacia adelante y murmuraba algo parecido a: «*The clocks in Brooklyn are ticking and in synch; Tino Sehgal, 2008*» (Davis, 2010).

Expuesta: Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota (Curated by Yasmin Raymond), 2008.

That absence (2009).

Un intérprete permanece escondido en algún lugar. Si alguien lo ve, solo responderá a preguntas del estilo de «¿Qué estás haciendo ahí?». La pieza siembra dudas acerca de si realmente Sehgal muestra algo.

Expuesta: CCA Wattis Institute, CA (2009).

This you / Este tú (2010).

Una mujer canta a quienes se le acercan con la melodía y letra que esas personas le inspiran.

Expuesta: Jardín Botánico de Culiacán, México. Comisariada por Mireya Escalante y patrocinada por los coleccionistas Isabel y Agustín Coppel.

Ann Lee (2011).

Esta pieza forma parte del proyecto *Annlee* de Pierre Huyghe y Philippe Parreno. En esta ocasión, el personaje manga, comprado y liberado por ambos artistas, es interpretado por una niña de 11 años que cuenta cómo ha sido su vida en manos de los diferentes artistas por los que ha pasado, con un discurso progresivamente más complejo.

Expuesta: Manchester International Festival (2011); Frieze New York (2013); Palais de Tokyo (2013-2014).

Felix Gonzalez-Torres. Specific Objects without Specific Forms (2011).

Intervención a caballo entre lo curatorial y lo artístico. Para la segunda mitad de una exposición de Félix González-Torres en el Museum für Moderne Kunst de Frankfurt am Main, Sehgal hizo que un grupo de estudiantes reorganizara la exposición cambiando las piezas de ubicación cada hora, como si fuera una coreografía (distribuyendo los caramelos de diferentes maneras, alineando las tiras de bombillas con el perímetro de la sala, etcétera), jugando con la exposición como forma de circulación de lo artístico.

Expuesta: Museum für Moderne Kunst, Frankfurt, Alemania (comisariada por Elena Filipovic).

This associations (2012).

Instalación específica en la Sala de Turbinas de la Tate Modern. Sehgal generó un microcosmos –«una experiencia biopolítica» en palabras de Chris Dercon, director de la institución– con 70 intérpretes que llenaban el espacio con movimientos coreografiados, gregarios, aparentemente anárquicos, que buscaban generar energía en el espacio de la otrora central eléctrica londinense. En medio de esos movimientos, algunos intérpretes se acercaban a los visitantes para contarles historias personales de cambio vital –momentos en los que hay implícita una cierta producción de energía–; también, entre juegos de luces, cantaban al unísono frases adaptadas de textos de Martin Heidegger o Hannah

Arendt, que interrogan acerca de si otros modos de acción más sostenibles son posibles «incluso en la era de la tecnología».

This variation (2012).

En una sala a oscuras, un grupo de alrededor de veinte intérpretes bailan, cantan (variaciones de algunos temas reconocibles), susurran, jadean, dan palmadas y golpes y hablan a los visitantes, que, tras acostumbrarse a la oscuridad, pueden distinguir las formas humanas. En ocasiones, los intérpretes amplifican los comentarios que la gente hace en el espacio, transformándolos en cánticos (Thornton, 2012). También recitan frases como «*The income derived from producing things of slight consequence is of great consequence*», subrayando la importancia que pueden tener los pequeños gestos (Searle, 2012).

Expuesta: Documenta 13, Heugenot House, Kassel (2012).

*Yet untitled** (2013).

Un pequeño grupo de individuos sentados o tirados en el suelo emiten sonidos improvisados –a veces zumbidos, a veces ritmos de *beatbox*, a veces melodías– mientras se mueven en correspondencia con esos sonidos. Como resultado, algunos movimientos son más acompasados, cercanos a la danza, y otros todo lo contrario. Como ocurre en otras piezas, existe una clara estructura organizativa que va sucediéndose cíclicamente, dando la impresión de que no hay principio ni fin, de que la pieza simplemente está ahí, lo mismo que un cuadro en la pared. Los intérpretes que no estaban realizando la pieza permanecían en la sala vigilando que no se tomaran fotografías (Noë, 2013).

* Fuente del título: *Newspaper Jan Mot* 87, mayo de 2013.

Expuesta: Berlin Philharmonic (2013), comisariado por Augustin Maurs; 55ª Bienal de Venecia (2013, premiada con el León de Oro).

Alteration to a suburban household.

Pieza para una pareja de coleccionistas (aún no vendida y, por lo tanto, no realizada) que se refiere a la maqueta de Dan Graham *Alteration to a Suburban House* (1978). En esta situación, la pareja de coleccionistas intercambia sus papeles y costumbres o rasgos de comportamiento cada vez que recibe una visita (Bishop, 2005).

REFERENCIAS EMPLEADAS

- BISHOP, Claire. 2005. No Pictures, Please: The Art of Tino Sehgal. *Artforum International*, 43(9), pp. 215-217.
- DAVIS, Ben. 2010. Photos for Tino. *Artnet*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.artnet.com/magazineus/reviews/davis/tino-sehgal1-7-10.asp>.
- ESCDOTDOT. 2007. Tino Sehgal – Selected Works. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://blog.escdotdot.com/2007/05/07/tino-sehgal-selected-works/>.
- GILBERT, Alan. 2007. The Talking Lure. *The Village Voice*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.villagevoice.com/arts/the-talking-lure-7156571>.
- GRIFFIN, Tim. 2005. Tino Sehgal: An Interview. *Artforum International*, 43(9), pp. 218-219.
- HEISER, Jörg. 2004. This Is Jörg Heiser on Tino Sehgal. *Frieze*, 82. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <https://frieze.com/article/j%C3%B6rg-heiser-tino-sehgal>.
- KAPLAN, Steven. 2008. On Tino Sehgal. *Steven Kaplan: What Goes Around* [blog personal]. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://stevenkaplannewyork.blogspot.com.es/2008/08/on-tino-sehgal.html>.
- MOISDON, Stéphanie, 2003. «Moi je dis, moi je dis...». [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.janmot.com/text.php?id=21>.
- NOË, Alva. 2013. An Object of Contention at the Venice Biennale. *NPR*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.npr.org/sections/13.7/2013/05/31/187477642/an-object-of-contention-at-the-venice-biennale>.
- SEARLE, Adrian. 2012. A Piece of Performance Art Set in Darkness Made Me See the Light. *The Guardian*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jun/14/tino-sehgal-this-variation>.
- SIMONINI, Ross. 2011. Eccentric's Corner: Immaterial Guy. *Psychology Today*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.psychologytoday.com/articles/201108/eccentrics-corner-immaterial-guy>.
- THOMPSON, Nato. 2010. Contractions of Time: On Social Practice from a Temporal Perspective. *E-flux Journal*, 20. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.e-flux.com/journal/20/67649/contractions-of-time-on-social-practice-from-a-temporal-perspective/>.
- THORNTON, Sarah. 2012. Tino Sehgal: The Fine Art of Human Interaction. *Prospero (The Economist)*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://0-www.economist.com.cisne.sim.ucm.es/blogs/prospero/2012/07/tino-sehgal>.
- VAKKALANKA, Harshini. 2011. Words of Art. *The Hindu*. [Consulta 24 enero 2017]. Disponible en: <http://www.thehindu.com/features/metroplus/words-of-art/article2701201.ece>.

APROXIMACIONES A LO MÍNIMO (1900-2017)

1900s	1910s	1920s	1930s	1940s	1950s	1960s	1970s	1980s	1990s	2000s	2010s
	I Guerra Mundial Teoría de la relatividad especial (1905) y general (1915) de Einstein	Avances en materia de mecánica cuántica	II Guerra Mundial			[Fordismo] Estructuralismo debates sobre si <i>es</i> «mejor» una imagen o una palabra	[Posfordismo] Postructuralismo		[Neoliberalismo] Guerra del Golfo (1990-1991) Tercera Ola Feminista Estallido de las identidades	Atentados del 11S (2001), 11M (2003), 7J (2005) Guerra de Afganistán (2001) Guerra de Irak (2003)	Protestas en Síhara Occidental y Túnez (2010) Primavera Árabe; 15M... (2011) Crisis de asilo humanitario
Ballets rusos Diaghilev 1907-1929					Crisis de representación: - cuestionamiento de los valores tradicionales - puesta en juego del cuerpo (militancia, luchas sociales, performatividad)		activismos			Estallido de la burbuja inmobiliaria EE.UU. (2006) Gran crisis financiera (2008)	Crisis de representación: - cuestionamiento de los valores vigentes - militancia, movimientos ciudadanos...
					Theater Piece #1 John Cage 1952	Arte descriptivo/ de sistemas/ instrucciones	Against Leisure Bernar Venet 1970	Laboratorio de Creatividad Margarita Azurdia 1982	Twenty Minutes for the 20 th Century Tino Sehgal 1999	Esculturas y situaciones construidas Tino Sehgal 2000-	
	Concept of Nothing Duchamp y Walter Arensberg 1916	Élevage de poussière Duchamp/ManRay 1920	Infrafrance (concepto) Duchamp 1935		4'33'' John Cage 1952	Corpi d' Aria; Fiato d' Artista Piero Manzoni 1960	«Experimental situation» Ace Gallery Robert Irwin 1970	Invisible Sculpture Andy Warhol 1985	KREVV Leif Elggren 1992-	Esculturas y situaciones construidas Tino Sehgal 2000-	
	Air de Paris Duchamp 1919	Dedicación exclusiva de Duchamp al ajedrez 1926-1934				Gutai Jiro Yoshihara 1954-1972	No Art Piece (One Year Performance Series) Tehching Hsieh 1985-1986		«Laurie Parsons» Lorence-Monk Gallery 1990	Money at the Kunsthal Maria Eichhorn 2001	Informe Kunsthal Bern Isidoro Valcárcel 2010
	Cabaret Voltaire			Internacional Letrista Isidore Isou (1942-)1945	Internacional Guy Debord 1957-1972	Situacionista		«Les Immatériaux» C. G. Pompidou J-F Lyotard 1985	Art Strike Stewart Home 1990-1993	«The Big Nothing» ICA, Phil. 2004	«Yves Klein: With the Void, Full Powers» Walker Art Center 2010-2011
Descolonización (1945-)											
Guerra Fría (1947-1991)											
				Symphonie Monoton Silence Yves Klein 1947-1949	«Le Vide» Yves Klein Iris Clerf 1958	Placentarium Piero Manzoni 1960 (no realizada)	«Black Period» Stephen Kaltenbach 1970-2010				MoNA Brainerd y Delia Carey 2011-
					Guerra de Vietnam (1959-1975)		Thirteen Year General Plan (One Year Performance Series) Tehching Hsieh 1986-1999			Nothing Is More Practical than Idealism Jay Chung 2001	Instant Narrative Dora García 2011
				Triunfo de la Revolución Cubana (1959)	Base mágica; Esculturas vivientes Piero Manzoni 1961		The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest form of Art				
				Zones de Sensibilité Immatérielle Yves Klein 1959-1962		Movimientos Don Celender México 1970	Caminatas en México Francis Alÿs 1987...	Denuncia Maurizio Cattelan 1991	Invisible Paintings Bruno Jakob 2000s		Null Object: Gustavo Metzger Thinks about Nothing Gustav Metzger 2012
				Arquitectura de aire Yves Klein 1959-1962	Air-Conditioned City Y. K. y Claude Parent 1961	Is It Possible for Me to Do Nothing as My Contribution to this Exhibition? Keith Arnatt 1970	Magic Ink Gianni Motti 1989	Untitled (A Curse) Tom Friedman 1992	Space Co-Opted; Not Another Ready Made Daniel Knorr 2001	«Invisible: Art About the Unseen 1957-2012» Hayward Gallery 2012	
					Raum de Leere Yves Klein 1961	Dissolving Clouds Peter Hutchinson 1970	Chisme, escándalo y buenos modales Ulises Carrión 1981	1000 Hours of Staring Tom Friedman 1992-1997	Klaus, Klaus Comes by Foot Daniel Knorr 2001-2003	Página 68 Carlos Granados 2012	
					WSTNKWGO (July 1961) Henry Flynt 1961	Museum of Conceptual Art Tom Marioni 1970-1984		«The Big Nothing or Le Presque Rien» New Museum 1992	El cuaderno de notas Dora García 2001	Untitled Piece Bethan Huws 2012	
					Rien faire Ben Vautier 1961	Isolation Unit Beuys y Terry Fox 1970		Haus Esters Piece Bethan Huws 1993	Habitación cerrada Dora García 2002	() Pep Vidal 2013	
				Fluxus (1962-)							
				Statement of Esoteric Withdrawal Robert Morris 1963		Marcuse Piece Robert Barry 1970		Acciones sin registro Isidoro Valcárcel, Los Torreznos y Alejandro Martínez 1993	Szpilman award 2003-		
				ZAJ 1964-1996					Aire/Air Teresa Margolles 2003		Le Musée de l'Invisible Pascal Pique 2013-
				No-Play Robert Filliou 1964	«Conceptual Art and Conceptual Aspects» New York Cultural Center 1970			No escribiré arte con mayúscula Isidoro Valcárcel 1994	Contract for a Never-to-Be-Seen-by-the-Patron Artwork Mario García Torres 2004	Acción en Bercianos del Real Camino Isidoro Valcárcel 2010	
				Word-of-Mouth Piece Yoko Ono 1964							
				Poén de rey Isidoro Valcárcel 1965				Acción de J. L. Byars en la Bienal de Venecia 1993	Guided Tour Roman Ondák 2002	«I'm on Strike» Ira Lombardia 2012	
				Personne Ben Vautier 1966	«Information» MoMA 1970				Writing Diary with Water Song Dong 1995-		
				Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art Mel Bochner 1966		Nie Toroni (BMPT) 1970			Paradox of Praxis (Sometimes making something leads to nothing!) Francis Alÿs 1997	Do Nothing Ed Young 2004-2010	Canto Luis Guerra 2013
				Listen Max Neuhaus 1966		Jean Freeman Gallery Terry Fugate-Wilcox y Valerie Shakespeare 1970-1971			El rumor Francis Alÿs 1997	What Happens in Halifax Stays in Halifax Mario García Torres 2004-2006	Performer Cabello/Carceller 2013
				Vertical Column of Accelerated Air of Omission Michael Asher 1966-1967		Art as an Act of Omission Keith Artnatt 1971			Nada por la fuerza, todo con la mente Gianni Motti 1997	Untitled (Missing Piece) Mario García Torres 2005	Documentación en sala Javier Cruz 2014
				«Verano del amor» (SE, 1967)	Proposition for New York, Beograd and Amsterdam Anónimo 1971				The Invisible Carsten Höller 1998	Venta de imágenes Raúl Hidalgo 2005	Generador Marina Abramović 2014
				NOIT (cátedra de insignificancia) John Latham 1967	S/T (proyecto para Pier 18) Vito Acconci 1971				T.A.Z. Hakim Bey 1991	Invisible Labyrinth Jeppe Hein 2005	Bet; An Immaterial Retrospective Alexandra Piri y Manuel Pelmus 2013
				Museum of the Void Robert Smithson 1967	UFO Gallery Július Koller 1971-1972					More Silent Than Ever Roman Ondák 2006	«Per/form, cómo hacer cosas con [sin] palabras» CA2M 2014
				Secret Painting Art & Language 1967-1968	«Air-Conditioning Show» Art&Language					Gallery Space Recall Simon Pope 2006	«Los Torreznos» CA2M 2014
				- Contracultura - Mayo del 68	The Visual Arts Gallery (1966-)1972						
				«January Show» «March 1-31, 1969» Seth Siegelaub 1969	Dropout Piece Lee Lozano 1972/3-1999					«A Brief History of Invisible Art» CCA Wattis ICA 2005-2006	The Imaginary Seminar Luis Guerra 2014
				1969: - Comienza el mandato de Nixon - Nacimiento de la Art Workers' Coalition - Stonewall - Woodstock	Documenta 5 Harald Szeemann 1972					Evolution de l'Art Cesare Pietrouisti y SPACE 2007-2012	
				Vasarely Go Home János Major 1969	- Michael Asher 1974					El artista sin obra: una visita guiada en torno a nada Dora García 2009	The ACT Luis Guerra 2015
				Time (1968-1969) Oral Communication 1969-1986 Ian Wilson			Time (spoken) Ian Wilson 1982	Discussions Ian Wilson 1994-			
				Pieza «de seguir» Christine Kozlov 1969 (descartada)	«Pictures» Artists Space 1977					Aportación de contenido económico a 25 mujeres de Ciudad Juárez Josescu Dávila 2009	Temporary Title Xavier Le Roy 2015
				Beuys acepta la responsabilidad del arte por los aludes enambulante» Düsseldorf entre el 15 y el 20 de feb. de 1969	«Manifiesto del arte por los aludes enambulante» Isidoro Valcárcel 1976					An Empty Space Stanley Brouwn 2009	DIXIT PLAY Dramaturgia 2015-2016
				Campaña Isidoro Valcárcel 1969	Years Without Art Gustav Metzger 1977-1980					«Periodo chamánico» Dorinel Marc 2004-	Theater Piece #1 Revisited Damon Krukowski 2015-2016
				Street Music I-IV John Perreault 1969	Telegramma di rifiuto Francesco Matarrese 1978					«Vides/Voids» C. G. Pompidou Mathieu Copeland 2009	«An Imagined Museum» Tate Liverpool 2015-2017
				Dialogue Piece; General Strike Piece Lee Lozano 1969	Primeras acciones de Ria Pacuqée en Bélgica					«A Spoken-Word Exhibitions» Mathieu Copeland 2007-	Seminario de la Inexistencia del arte Luis Guerra 2016
				Radiation Piece; Inert Gas Series; Psychic Series; Telepathic Piece; Secret; All the things I know...; Intervención en el n° 6 de la revista 0 n° 9 Robert Barry 1969						Rolling as a Form of Traversing Irene Izquierdo 2009	5 weeks, 25 days, 175 hours Maria Eichhorn 2016
				Closed Gallery Piece Robert Barry 1969						«Oral culture» Jan Mot 2008-2009	696 pulsaciones Marta Fernández Calvo 2016
				Piezas de presentación Robert Barry 1969-1970						Une rétrospective (Tomorrow Is Another Fine Day) Musée d'art moderne de la Ville de Paris 2005	Algunos restaurantes impiden sacar fotografías de sus platos
				«Number 7» Paula Cooper Gallery 1969						Snapchat 2010	El chef David Muñoz reconoce en una entrevista en Jot Down (2014) que no lleva un archivo de sus recetas
				«557,087» Lucy Lippard Seattle Art Museum 1969							
				«Simon Fraser Exhibition» 1969							
				«Art by Telephone» Chicago Art Museum 1969							
				«Konzeption-Conception. Documentation of Today's Art Tendencies» Städtisches Museum 1969							
				Passos (Living Sculpture) Gilbert & George 1969.							
			</								

